

**POPULAR MUSIC EXHIBITIONS IN PORTUGAL: PRACTICES
OF REPRESENTATION FROM 2007 TO 2013**

Alcina Maria de Oliveira Cortez Mota

**Dissertation in Musicology, in the area of
Ethnomusicology**

December 2014

Dissertation presented in compliance with the requirements for the Master's Degree in Musicology, in the area of Ethnomusicology, conducted under the supervision of Professor Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

ACKNOWLEDGMENTS

Acknowledgements

I have greatly benefited from the research, thinking, and contributions of others over the course of this project. I would especially like to thank Professor Salwa Castelo-Branco, my supervisor, for their guidance and helpful feedback throughout: for her accurate and efficient insights and corrections and her inspiring professional seriousness. I am also very grateful for the generosity of Professor Carlos Gouveia who has so kindly taught me everything about Discourse Analysis, which I believe is a fundamental methodology in this dissertation. Special thanks to Rachel Evans who has insightfully helped me proofread my text. My gratitude is also extended to the various exhibition curators and museum professionals that have kindly given me some of their time so that I could explore the contours of recent exhibiting of popular music in Portugal. I am also indebted to the many authors whose work I review in this study and which contributes substantially to the present discussion; special mention goes to Marion Leonard whose work has inspired my own research questions, and to Louise Ravelli for her clarity and wisdom about writing and interpreting museum texts. Last but not least, my special thanks to my friend Orlando for his longstanding friendship and encouragement, and heartfelt appreciation to my husband for his love and support and to my kids, Laura and João, for their patience, love and beautiful smiles.

POPULAR MUSIC EXHIBITIONS IN PORTUGAL: PRACTICES OF REPRESENTATION FROM 2007 TO 2013

ALCINA MARIA DE OLIVEIRA CORTEZ MOTA

ABSTRACT

KEY WORDS: Portugal, popular music, pop-rock exhibitions, museums, museum narratives

This thesis focuses on the representation of Popular Music in museums by mapping, analyzing, and characterizing its practices in Portugal at the beginning of the 21st century. Now that museums' ability to shape public discourse is acknowledged, the examination of popular music's discourses in museums is of the utmost importance for Ethnomusicology and Popular Music Studies as well as for Museum Studies. The concept of 'heritage' is at the heart of this processes. The study was designed with the aim of moving the exhibiting of popular music in museums forward through a qualitative inquiry of case studies.

Data collection involved surveying pop-rock music exhibitions as a qualitative sampling of popular music exhibitions in Portugal from 2007 to 2013. Two of these exhibitions were selected as case studies: *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* at the Museu da Música in Lisbon in 2007 (also Faculdade de Letras, 2009), and *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* at the Oficina da Cultura in Almada in 2008 (and several other venues, from 2009 to 2013).

Two specific domains were observed: popular music exhibitions as instances of museum practice and museum professionals. The first domain encompasses analyzing the types of objects selected for exhibition; the interactive museum practices fostered by the exhibitions; the concepts and narratives used to address popular music discursively, as well as the interpretative practices they allow. The second domain, focuses museum professionals and curators of popular music exhibitions as members of a group, namely their goals, motivations and perspectives.

The theoretical frameworks adopted were drawn from the fields of ethnomusicology, popular music studies, and museum studies. The written materials of the exhibitions were subjected of methods of discourse analysis methods. Semi-structured interviews with curators and museum professional were also conducted and analysed.

From the museum studies perspective, the study research suggests that the practice adopted by popular music museums largely matches that of conventional museums. From the ethnomusicological and popular music studies stand point, the two case studies reveal two distinct conceptual worlds: the first exhibition, curated by an academic and an independent researcher, points to a mental configuration where popular music is explained through a framework of genres supported by different musical practices. Moreover, it is industry actors such as decision makers and gatekeepers that govern popular music, which implies that the visitors' romantic conception of the musician is to some extent dismantled; the second exhibition, curated by a record collector and specialist, is based on a more conventional process of the everyday historical speech that encodes a mismatch between “good” and “bad music”.

Data generated by a survey shows that only one curator, in fact that of my first case study, has an academic background. The backgrounds of all the others are in some way similar to the curator of the second case study. Therefore, I conclude that the second case study best conveys the current practice of exhibiting Popular Music in Portugal.

EXPOSIÇÕES SOBRE MÚSICA POPULAR EM PORTUGAL: PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO ENTRE 2007 E 2013

ALCINA MARIA DE OLIVEIRA CORTEZ MOTA

SUMÁRIO

PALAVRAS-CHAVE: Portugal, música popular, pop-rock, exposições, museus, narrativas museológicas

Esta dissertação aborda a representação da música popular pelos museus em Portugal no início do século XXI, através do levantamento, análise e caracterização das suas práticas. Sendo atualmente reconhecida a capacidade que os museus têm para influenciar o conhecimento e os discursos públicos, torna-se primordial para a etnomusicologia, para os estudos de música popular e para a museologia examinar os discursos que estes produzem sobre a música popular. No centro deste processo, está o conceito de património.

O estudo foi concebido com vista a dinamizar a prática de expor sobre música popular, através da análise de estudos de caso.

Foi realizado um levantamento das exposições sobre o género *pop-rock* que tiveram lugar em Portugal entre 2007 e 2013, entendido como uma amostra representativa das exposições de música popular. Deste levantamento, foram selecionadas duas exposições como estudos de caso: *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, Museu da Música em Lisboa, 2007 (e também Faculdade de Letras, 2009), e *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*, Oficina da Cultura, Almada, 2008 (reeditada em diversos locais até 2013).

Dois domínios constituíram matéria de observação: por um lado, as exposições de música popular enquanto instanciações de prática museológica, através da análise do tipo de

objetos selecionado para exposição, das práticas interativas fomentadas pelas exposições, dos conceitos e das narrativas utilizadas para representar a música popular discursivamente, bem como as práticas interpretativas que estas favorecem; por outro lado, o estudo dos profissionais de museus e curadores de música popular enquanto membros de um grupo, através da caracterização dos seus objectivos e perspectivas.

A etnomusicologia, os estudos de música popular e a museologia constituem o quadro teórico adoptado para a análise de três discursos narrativos: escrito, visual e sónico. Estes, foram analisadas pela perspectiva da análise do discurso e através de entrevistas com curadores e profissionais de museus.

Do ponto de vista da museologia, os estudos de caso sugerem que a prática adoptada para a representação da música popular é similar à prática convencional da generalidade dos museus. Do ponto de vista da etnomusicologia e dos estudos de música popular, os dois estudos de caso apontam para mundos conceptuais distintos: a primeira exposição, com curadoria de um investigador independente e de uma académico, sugere uma configuração em que a música popular é interpretada e segmentada com base nas suas diferentes práticas. É ainda conferido destaque ao papel da indústria que, através dos gestores das editoras e dos *gatekeepers*, condiciona os repertórios musicais. Esta concepção pressupõe o desmantelamento do conceito romântico do *músico*; a segunda exposição, com curadoria de um colecionador e especialista, sugere um discurso interpretativo mais vulgar em que a música é entendida através de um contraste entre a "boa" e a "má" música.

O levantamento geral das exposições de *pop-rock* que tiveram lugar em Portugal mostra que apenas um curador, de facto o do primeiro estudo de caso analisado, tem um enquadramento universitário. Todos os outros curadores estão de alguma forma próximos do curador do segundo estudo de caso. Conclui-se assim que o segundo estudo de caso representa de forma mais significativa a prática corrente de expor sobre temas da música popular em Portugal.

CONTENTS

CHAPTER I – INTRODUCTION	1
1. MOTIVATION	1
2. RESEARCH QUESTIONS AND RELEVANCE	2
3. TEORETICAL FRAMEWORK	4
3.1. CONCEPTS AND DISCIPLINARY PERSPECTIVES	4
3.1.1. POPULAR MUSIC	5
3.1.2. HERITAGE	7
3.1.3. POPULAR MUSIC AS HERITAGE	9
3.1.4. ETHNOMUSICOLOGY, POPULAR MUSIC STUDIES, AND MUSEUM STUDIES	11
4. METHODOLOGY	11
4.1. DISCOURSE ANALYSIS	13
4.2. ANALITICAL CONCEPTS	14
5. STATE OF THE ART	20
CHAPTER II – EXHIBITING POPULAR MUSIC IN PORTUGAL: “NO TEMPO DO GIRADISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA”	23
1. WRITTEN NARRATIVE	31
1.1. NARRATIVE GENRE IN THE OVERALL EXHIBITION AND SECTIONS	31
1.2. REGISTER IN SECTIONAL AND BIOGRAPHICAL TEXTS	42
2. VISUAL NARRATIVE	49
3. SONIC NARRATIVE	54
4. CONCLUSION	57
CHAPTER III – EXHIBITING POPULAR MUSIC IN PORTUGAL: “A MAGIA DO VINYL, A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE”	61
1. WRITTEN NARRATIVE	65
1.1. NARRATIVE GENRE IN THE LARGE INTRODUCTORY PANEL	66
1.2. NARRATIVE GENRE IN THE EXHIBITION	70
1.3. REGISTER IN THE LARGE INTRODUCTORY PANEL	74
1.4. REGISTER IN THE EXHIBITION	78
2. VISUAL NARRATIVE	80
3. SONIC NARRATIVE	86
4. CONCLUSION	87
CHAPTER IV – CONCLUSIONS	91
BIBLIOGRAPHY	101

INTERVIEWS	109
APPENDIX A: GENRES PURPOSE AND STRUCTURE	111
APPENDIX B: WALL TEXTS AND TEXT ANALYSIS OF THE EXHIBITION “<i>NO TEMPO DO GIRADISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA</i>”	115
APPENDIX C: REGISTER ANALYSIS OF THE EXHIBITION “<i>NO TEMPO DO GIRADISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA</i>”	141
APPENDIX D: LIST OF THE RECORDS EXHIBITID IN THE EXHIBITION “<i>NO TEMPO DO GIRADISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA</i>”	171
APPENDIX E: WALL TEXTS AND TEXT ANALYSIS OF THE EXHIBITION “<i>A MAGIA DO VINIL</i>”	179
APPENDIX F: REGISTER ANALYSIS OF THE EXHIBITION <i>A MAGIA DO VINIL</i>”	197
APPENDIX G: LIST OF THE RECORDS EXHIBITID IN THE EXHIBITION “<i>A MAGIA DO VINIL</i>”	215
APPENDIX H: EXHIBITING POPULAR MUSIC IN MUSEUMS AND OTHER CULTURAL INSTITUTIONS: A SURVEY	237

LIST OF FIGURES

Figure 1 - General view of the temporary exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and the permanent exhibition of Museu da Música (page 51)

Figure 2 - General view of the temporary exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and the permanent exhibition of Museu da Música (page 51)

Figure 3 - View of the sleeves exhibit settings and respective tables (page 52)

Figure 4 - View of showcases with sleeves of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and showcases of the permanent exhibition of the museum (page 52)

Figure 5 - View of text panels of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 53)

Figure 6 - Detail of a text panel of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 54)

Figure 7 - View of the Creative's jukeboxes used to display the sound of some records (page 56)

Figure 8 - General view of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 83)

Figure 9 - General view of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 83)

Figure 10 - Detail of one of the panels with printed sleeves, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 84)

Figure 11 - Detail of the large panel placed at the entrance of the exhibition, *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 85)

Figure 12 - Detail of the panel Beatles | Rolling Stones, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 86)

LIST OF TABLES

Table 1 - List of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 32)

Table 2 - Detailed list of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 34)

Table 3 - Genre stucture of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 35)

Table 4 - Genre stucture of the panel *Da Rádio ao Disco (1960-1969)*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 38)

Table 5 - Genre stucture of the panel *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1960-1967)*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 38)

Table 6 - Genre stucture of the panel *Thilo Krasmann - 1933-2004*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 39)

Table 7 - Genre stucture of the panel *Paulo De Carvalho – 1947*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (page 40)

Table 8 - Genre stucture of the introductory panel of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 66)

Table 9 - Genre stucture of the panel *Pop em Inglaterra*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 67)

Table 10 - Genre stucture of the panel *Os 45 RPM*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 68)

Table 11 - Genre stucture of the panel *Música Francesa, Música Latina*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 68)

Table 12 - Genre stucture of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (page 71)

CHAPTER I – INTRODUCTION

I. 1. MOTIVATION

My project started almost accidentally. A few details about my personal and professional background will help explain how it came about. With 2011 in full swing, I was coming to the end of nearly 10 years as executive producer of exhibitions at the Calouste Gulbenkian Foundation where my work had focused on hard sciences themes. At that time, I also felt in need of a break from the pressure and demands of handling the diverse tasks that producing an exhibition requires, and found the idea of a quiet period of study very attractive as my professional life was not very rewarding. As an escape, I had been buying about four CDs a week, retreating almost daily to FNAC store in Colombo at lunchtime to nurture my passion for music and I was also going to as many popular music concerts as I could. I was taking every opportunity during my working day to read books and papers on Museum Studies and enjoying such a quiet activity. My passion for music began when I was young; my father was always playing records because he was absolutely fascinated with the development of sound technologies and a music lover. Nevertheless, after graduating in Musicology, I ended up moving away from this area and worked as a museum professional for 17 years.

Following restructuring at the Calouste Gulbenkian foundation, I had to think about what to do next and came up with the idea of working on improving the way music is represented in museums, particularly popular music which has always been my passion. With the aid of the Internet, I quickly saw that museums specialised in popular music were opening all over Europe and the USA. I also came across a number of academic papers on popular music within the field Popular Music Studies. I found it fascinating and I realised how much knowledge had evolved since I left university. I decided to do a post graduate degree in Estudos de Música Popular at Universidade Nova de Lisboa with the aim of updating my knowledge on the subject. The underlying goal was, and still is, to curate an exhibition on popular music, which I understand as human heritage just as much as any other musical genre and one that can bring the latest findings of Museum Studies to the contemporary museum.

My first step must then be to do a survey of current museum practice in exhibiting popular music to know where I can bring innovative and significant contributions.

Finally, a sentence by Nussbamm stressing one of the requirements for completeness in life expresses my feelings precisely: “Being able to use imagination and thought in

connection with experiencing and producing works and events of one's own choice, religious, literary, musical, and so forth" (in Hesmondhalgh 2013: 20).

This is what lies behind my research and how it has been shaped by my personal involvement.

I. 2. RESEARCH QUESTION AND RELEVANCE

Popular music has recently been understood as heritage (Bennet 2009; Roberts and Cohen 2012; Roberts 2013); this has given rise to discussions on how music should be exhibited and has inevitably been accompanied by the opening of museums and exhibitions dedicated specifically to popular music themes. There is also been a growing worldwide recognition of music as intangible cultural heritage, stimulated in part by UNESCO's Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity approved in 2003 in Paris. Portugal adopted this convention in 2008 and submitted Fado for inscription in the List of Intangible Heritage in 2010. This was approved in 2011 and as a result the Museu do Fado and Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) of the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa fostered several initiatives to ensure the better protection and dissemination of Fado. Nevertheless, apart from this, there is no explicit cultural policy that envisages the safeguarding, study and dissemination of the various expressive forms of music in Portugal.

Addressing popular music in the museum raises several debates within academia that explore a range of dimensions: the motivations and rationale underlying museums' practices for the collection and preservation of material culture related with music practices; issues of representation, namely history, production, mediation, consumption, creativity and social interpretations; how to display material and immaterial culture (music sound) appropriately so as to reflect not only the above-mentioned issues of representation, but also sonic and bodily experiences associated with everyday music practices and individual and collective memories, affect and identity. Additionally, these discussions must consider the political and social agendas of the museum.

Newly understood as a prominent aspect of social and cultural history, popular music have recently become an innovative museum object in the United Kingdom, Norway and Sweden, and even in the United States. I witnessed the opening of museums dealing

exclusively with popular music themes including permanent and temporary exhibitions. In Europe, I highlight the British Music Experience in London, The Beatles Story in Liverpool, the Rockheim in Norway, the Abba Museum in Sweden, and also the Danish Rock Museum in Roskilde, Denmark, expected to open in 2015. In the USA, the Rock and Roll House of Fame in Cleveland, and the Experience Music Project in Seattle. In Portugal, some museums and other cultural institutions organized a few temporary exhibitions but there are no popular music museums and the existing music museums have not traditionally collected its music materials. An exception could be the opening of Museu do Fado in 1998 in Lisbon, specifically to celebrate the popular music genre Fado.

Several studies focusing on initiatives for the heritagisation of popular music have been undertaken by transnational research projects, not only studying the popular music narratives of the above-mentioned museums, but also considering a number of other temporary exhibitions on the subject. In Portugal these initiatives have not yet been studied, thus making it difficult for museum professionals to bring new perspectives to the representation of popular music in museums. Given the assumption that exhibiting is intervening, there is therefore a need for Portugal to map and theorize its own exhibition spaces and to analyze current practice.

Within the thematic of Popular Music Exhibitions, the theme of my study has to do with issues of representation of popular music. More specifically by means of mapping, understanding, analysing and characterizing museum practices for exhibiting popular music in Portugal at the beginning of the 21st century. In addition to mapping popular music exhibitions that took place in Portugal from 2007 to 2013, my study aims at analyzing the exhibiting practices and narratives used by these institutions to represent popular music. Drawing on interviews with curators and museum managers and on the analysis of the textual, visual and sonic narratives of two exhibitions, I looked for the narratives and conventions of exhibiting popular music in the Portuguese museum sector. Are the identifiable narratives and conventions complicit with the cutting edge knowledge about popular music? If yes, what are they saying? If not, why?

The objective of my work is to enhance knowledge about exhibiting popular music by addressing its key roles as a form of human expression.

This study will address the following questions:

- . What are the themes that constitute the focus of the exhibits?

- . What objects were selected for exhibition?
- . What are the goals, motivations and perspectives that inform the selection?
- . Which interactive practices do the written narratives allow?
- . What concepts were chosen to build up the discourse on popular music?
- . What types of narratives were used to represent popular music? Which interpretative practices do these narratives allow?

I hope that this work can contribute to the on going international debate on how to exhibit popular music and to the reflection on music museums and popular music exhibits in Portugal.

I. 3. THEORETICAL FRAMEWORK

I. 3.1. CONCEPTS AND DISCIPLINARY PERSPECTIVES

Interpretative frameworks always call on social science theories although these are sometimes hidden from view. I have spent sometime trying to get to the bottom of this as it has shaped how I formulate the problem, the research questions, and methodology. I believe that postmodernism, critical theory and pragmatics concerns are in the foundations of my research:

Too simplistically put, Postmodernism “[...] which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of an idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation” (Eagleton 2004 [1996]: vii) is one rationale taken;

Critical theory sees reality as something based on power and identity (Creswell 2013 [2007]: 36). I follow this approach so as to overcome the constraints of exhibiting popular themes and to envision new possibilities for the social museum i.e. one that is responsible for addressing the diversity of values from the standpoint of various communities.

Finally, pragmatic concerns do challenge the metanarratives of postmodernism’s relativity. The search for consensus, among other preoccupations that it debates, is part of the of my view. Pragmatically speaking, the truth is what works for the time being, rather than what is within the mind irrespective of reality (Creswell 2013). Nevertheless, in this era of accepting scientific doubt as the norm, the pragmatics of the experience of language should

be understood as substantial rather than definitive. These perspectives are embedded within the following interpretative framework underlying my study.

I. 3.1.1. POPULAR MUSIC

Concepts are unstable and forever shifting so it is important to clarify the meaning of those used herein. Popular music (*música popular*) is a key concept in several discursive formations in Portugal. The *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* refers to *música popular* as a central notion when developing either music conceptualisation, discourse, or practice in Portugal since mid 19th century (Castelo-Branco and Cidra 2010: 875). Its use has been so diverse and complex ever since that it has become impossible to ascribe a reasonable fixed meaning to the concept.

Just as in Portugal, there was also no single or fixed meaning for the anglophone notion of *popular music*, spread throughout the world in the second half of the 20th century. In Richard Middleton's entry on popular music in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), he reports three main trends of the term that did not survive due to their inflexibility and essentialism and also because their assumptions are quantitative rather than qualitative. Nevertheless, over the last three decades, the notion was foundational for the interdisciplinary field of Popular Music Studies that emerged in Britain, within which pop-rock music has been the most studied genre (Middleton 1990; Schuker 2001).

Middleton (1980: 8) also notes that the notion of popular music has encompassed the distinctions and adjacent tensions between *popular* and *art*: although they go back long before 1800, this only became problematic in the 19th century. The gradual socio-cultural reshaping that took place over the 19th century, the growing social mobility within the somehow new capitalist world and its increasing leisure time, as well as the development of the media technologies gave way to new dreams and hopes and consequently to anxieties and endeavours.

Contemporary music studies have produced many critical reactions to the Western system of categorization, notably on how their boundaries are discursively constituted. Moreover, from the symbolic perspective, music may exist without specific semantic referent and political purposes. This reinforces the fragility of the generic categories. Nevertheless, several authors have stressed the fundamental structuring force of categorization through

genre in societies and highlighted its importance for communication and in forming social collectivities, identities (Gelbart 2007; Holt 2007; Castelo-Branco 2013), and even national consciousness. Ultimately, it distinguishes audiences more than musical objects: considerations on musical genres has perhaps looked more for the search of textual similarities than to the uses of musical experiences of groups of people. Rather than looking for textual similarities, I believe genre should be addressed by striving to understand how people use it to make and experience music.

Focusing on the need for a flexible definition for the intersection of the issues the term popular music encompasses, Shucker offers the following broad interpretation:

It seems that a satisfactory definition of popular music must encompass both musical and social-economic characteristics. Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of various forms of popular music is a fundamental tension between the essential creativity of the act of ‘making music’ and the commercial nature of the bulk of its production and dissemination. (Shucker, 2001: 7)

A wide array of musical genres is actually subsumed in the broad category of popular music. As a result, there have been innumerable exhibitions addressing popular music in Portugal and elsewhere and it would take a five-year project at least to map and examine them fully. As this remains beyond the scope of the present thesis, I had to be pragmatic and survey popular music exhibitions on the subgenre of pop-rock. There is also a copious literature on popular music exhibitions. I opted to focus on reviewing the literature on pop-rock music exhibitions. Overall, this literature tackles all the issues and challenges involved in exhibiting popular music.

As for the case study research, I have tried to follow the same path. Nevertheless, I found no examples of exhibitions addressing solely pop-rock music. It follows that I ended up examining two exhibitions that focussed mainly on pop-rock music, but also some other genres of popular music.

It follows that in the section State of the Art, my use of the term *popular music* represents pop-rock music. Throughout the rest of the thesis, the term popular music

addresses all genres conventionally subsumed in the term. Nevertheless, it mainly refers to recorded popular music since the second half of the twentieth-century.

I. 3.1.2. HERITAGE

Heritage is a central concept in my work. I see heritage as a process, the operative agent that rules remembrance practices. As nowadays we are taught to produce and consume culture as heritage, some light must be cast on the concept itself by focusing on museum dynamics in the process of making heritage.

Drawing on several academic authors like Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1995; 2004), David C. Harvey (2008), Sara McDowell (2008), and Sharon Macdonald (2013), I propose that heritage does not exist: instead, cultural phenomena become heritage through discursive practices such as attributing meaning and value through exhibitions in museums and other modes of representation. Heritage has long been about producing authorised discourses, which consequently impact contemporary systems of cultural expression and consumption. In museums in particular, current constructed narratives embody heritage by using the past – in fact, past and present are very close in these representations. Past is therefore highly susceptible to the distortions of contemporary ideologies, so it should be scrutinised by social scientists. On the other hand, museums now face new social and economic pressures and requirements, which raises tensions between those controlling their agenda and deciding on their fundamental purpose.

It thus becomes fundamental to critically analyse museum narratives that shape the meanings of popular music history and identity.

As to heritage dynamics, Barbara Kirshenblatt-Gimblett's perception must be underlined. Two articles embody her points of view: *Theorizing Heritage* (1995) and *Intangible Heritage as Metacultural Production* (2004). Although both articles theorize heritage and intangible heritage rather than specifically popular music, they are of particular relevance for the present discussion because popular music is intangible cultural heritage.

The author critically analyses the process of heritagisation itself, to which popular music is subject when handled within the museum. Moreover, the second article builds upon official approaches by tackling current UNESCO agreements, recommendations and interventions.

Kirshenblatt-Gimblett reflects on the following UNESCO extract from its official definition of intangible heritage:

All forms of traditional and popular or folk culture [...]. They include oral traditions, customs, languages, music, dance, rituals, festivities, traditional medicine and pharmacopeia, the culinary arts and all kinds of special skills connected with the material aspects of culture, such as tools and the habitat and also [...] people's learned processes along with knowledge, skills and creativity that inform and are developed by them, the products they create and the resources, spaces and other aspects of social and natural context necessary to their sustainability (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 54).

The author finds this disconcerting: UNESCO takes a superficial approach as it fails to recognise that heritage is a man-made concept, one that does not exist until the institution intervenes by taking safeguarding measures and exhibiting. It might be added that heritage establishes a difference by adding value and bringing profits to the tourist industry, which strives to export the locality. Therefore, it is more a product of the present than something lost and finally found (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 369-370). Because of this process, heritage contents are often meta-cultural.

Furthermore, the instruments that are the interface between heritage and an audience, e.g. museums, exhibitions, recordings, archives and so on, are not the phenomenon itself, but add value to cultural forms and inevitably take on parasitic assumptions and meanings encoded by the needs of the present. In the end, the interface is a framework that cannot be concealed: if we use no framework to guarantee authenticity, the audience cannot reach the subject.

Exhibiting is intervening.

The above-mentioned authors underline the fact that authenticity is never possible in the museum and foster deep reflection about the ethical issues we must address when exhibiting popular music. It thus ended up being an ideology. I also want to underline the author's of the articles holistic understanding that heritage must be performed to be transmitted. It does not exist in tangible or intangible objects *per se*, but in the living experiences, values and knowledge we actively take from them. These insights effectively lead us to acknowledging the need for a shift from artefacts to people, something that UNESCO has theoretically already done when making agreements and recommendations, but

does not pursue in practice, as Kirshenblatt-Gimblett notes (2004: 54). The author openly criticises UNESCO's safeguarding actions, namely the listing of intangible heritage artefacts because this does nothing to maintain the conditions necessary for the cultural reproduction they recommended.

Kirshenblatt-Gimblett closes her 2004 article with the sentence "Today's museums and heritage interventions may attempt to reverse course, but there is no way back, only a metacultural way forward." (2004: 61). This positions us to carefully reflect on the challenges of exhibiting intangible heritage, including popular music. The author is in fact fundamental to our understanding that heritage is produced rather than found, but this does not imply discrediting heritage production. As we need on-going connections with the past to structure and nurture personal and social identities as well as emotional experiences, it follows that there is a need to theorise each specific form of heritagisation.

I. 3.1.3. POPULAR MUSIC AS HERITAGE

Having chosen to examine popular music in museums, I subscribe to the idea of popular music as heritage. Turning to the implications of the heritagisation of popular music, Roberts (2013) notes that it might not sit comfortably with a form that instinctively pushes boundaries, provokes and subverts. In fact, popular music has been considered a sensitive precursor of change (Edge 2000). At the same time, several initiatives carried out by a range of public and private national actors have contributed to the emergence of popular music as heritage: classic albums live, websites and blogs, national biographical dictionaries, museums and exhibitions, memorial plaques, statues celebrating idols, houses, key national texts and legislative documents, numerous DYI (do it yourself) personal and institutional actions engaged in the preservation and uses of popular music, musical and live events. These initiatives also broadly map popular music heritage practices leaving few doubts about the value and importance popular music in the cultural imaginary of the 21st century (Roberts 2012; Brandellero and Janssen 2013; Roberts and Cohen 2013).

Taking on current theoretical lens, the European study outline critical and analytical framework in which popular music culture becomes popular music heritage, discussing the differences and implications of considering popular music as authorised heritage or as culture of memory and everyday life (Bennett 2009). Nevertheless, the authors consider that the acts

of remembrance observed “primarily reproduce the hegemony of the music industry and mainstream acts” (Brandellero and Jassen 2013: 13) aiming at appealing to wider audiences.

The repositioning of popular music through the application of the term heritage requires a critical and analytical framework on the heritagisation process: its lived, performative and hauntological dynamics must be foregrounded (Roberts 2013: 1). Brandellero and Jassen (2013), in turn, encourage that instead of negatively grappling the heritage concept exclusively from power relation’s perspective, we glance at its functional role. The focus is to understand current heritage practices through long-term trajectories and patterns, namely that of popular music heritage by drawing on ‘path dependence’ concept raised by Mahoney (Brandellero and Janssen 2013: 4).

Using this framework, exhibitions on popular music are guaranteed eligibility in museums and are also productive of collections and discourses bringing new dynamics to the knowledge on the subject. The aim is not only to foster nostalgia through material culture and sound, but also to begin a discussion about how concepts, images and sounds have been challenged through history (Brabazon and Mallinder 2006: 97).

The assumption that music is intangible cultural heritage needs some discussion. There is a growing awareness of the impracticality of a non-arbitrary model to distinguish intangible from tangible heritage: the immaterial affects us and therefore is material. As we have access to musical sound, music is material; in other words, music would not exist if we had no access to sound (O’Keefe 2013: 95). Everything, be it an object or an event, has *affordances*¹ that provide opportunities to a perceiver (Clarke 2012: 337). These assumptions fall into the domain of an ecological approach that studies music in terms of its materiality – the perceiver is exposed to the meaning and social specifications of music in his/her framework of listening practices, rather than to the acoustic characters of sounds (Dibben 2012: 350).

Similarly, even when considering a conventional material object, its perception requires performance, *i.e.* a perceiver must have a feel of its values, meanings and uses. It follows that there is a dimension of intangibility that is embodied and so inseparable from a person’s material and social world.

¹ Term coined by James Gibson in 1966.

When we consider the heritage concept yet another perspective is introduced: if heritage is a construction as we saw earlier, then all kinds of heritage could be seen as intangible (Les Roberts 2013: 9). Following these arguments, it is arbitrary to consider music as tangible or intangible heritage, “object-like or ethereal” (Straw 2012: 229).

These points of view are extremely relevant when developing a specific theoretical framework to exhibit music in museums, as they challenge us with new possibilities of representation - both through objects in the conventional sense and through sound.

I. 3.1.4. ETHNOMUSICOLOGY, POPULAR MUSIC STUDIES AND MUSEUM STUDIES

The overriding purpose of my study is to examine the *corpus* of popular music exhibitions using the perspectives from Ethnomusicology, and Popular Music Studies. I also draw on recent museum conceptions, assumptions and aims that have acknowledged and even promoted the representation of popular themes. These embrace broadly accepted themes like popular music, which is said to attract audiences and therefore fulfils the goal of social and cultural inclusion (Buckley 2003; Leonard 2007; 2010; Mulhearn 2011). The stimulating ideas from the above-mentioned disciplines and moreover the conviction that popular music exhibitions can be a challenging medium that fosters encounter, enactment, experience and creation informed the focus of the present study.

I. 4. METHODOLOGY

The data was gathered through a survey of popular music exhibitions held in Portugal from 2007 to 2013. I also collected their wall texts and other related materials such as photos, leaflets, and videos and conducted 19 in-depth ethnographic interviews with almost all the curators of the surveyed popular music exhibitions, and with other museum professionals directly involved.

The analytical work consisted of studying specifically two exhibitions: *No Tempo do Gira-Discos: um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* (first at Museu da Música in 2007, and then in Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009); and *A Magia do Vinil* (Oficina de Cultura 2008; Fortaleza de Santiago, Sesimbra and Convento dos Capuchos, Almada 2009; and Cacilhas and Palácio do Landal, Santarém, 2013). The selection of these exhibitions results from my interest in comparing different approaches, locations and exhibition spaces. Firstly, the Museu da Música, an institutiton under the Directorate-General

for cultural heritage (Direcção-Geral do Património Cultural) is located in Lisbon, Portugal's political center, and the most culturally dynamic place in the country. The practice of Lisbon's institutions has a substantial impact throughout the country. On the other hand, *A Magia do Vinil* was held in several cultural institutions within the center of the country, which might bring interesting contrasts to the analysis.

In considering an exhibition as a multi-modal, meaning-making event, textual, visual and sonic narratives will be examined. Nevertheless, as this is a master's thesis, my primary emphasis will be on the written narrative, which I will analyse using discourse analysis and ethnographic interviews. The texts explaining the museum displays were analyzed as instances of museums' written communication on popular music. This analysis was complimented with in-depth interviews with the exhibitions' curators.

One or two key interlocutors did not reply to my repeated request for an ethnographic interview; however, I conducted an interview of about one and a half hours with all the others. Given the limitations of a master thesis, only the ideas closely related with the corpus to be analyzed are mentioned and discussed although the interviews generated many other valuable contributions. As a result, some complementary trends emerged as starting points for intellectual and practical discussion for future avenues of research.

Throughout all phases of the research, I tried to be sensitive to several ethical considerations discussed in detail by Creswell (2013 [2007]): as such, informed consent was obtained for the use of all interview excerpts cited. I also tried to learn as much as possible from my interlocutors, making no mention of my own opinion when I entirely disagreed with their perspectives.

Although this thesis is written in English, the texts analyzed by discourse analysis are all written in Portuguese. To achieve linguistic consistency, throughout my work I often considered translating them into English before proceeding with the analysis. Nevertheless, I decided not to do this as it would inevitably have led to new instantiations of communication which had in fact never taken place. Additionally, discourse analysis is very specific and the outcome of a Portuguese and an English version can never be considered equivalent.

I have made a determined attempt in this study to uncover the professional practices of museums when representing popular music. Nevertheless, it is beyond the scope of this research to judge either the veracity of the mentioned 'historical' facts or the appropriateness of their selection by curators; instead, I strived to grasp their particular configuration of the

world, how they equate popular music within that world, and to characterize the interactivity level of the narratives within the museum's settings.

I. 4.1. DISCOURSE ANALYSIS

I subscribe to giving particular attention to written communication for overall exhibitions including popular music exhibitions. After all, the way something is said fosters the way it is seen (Coxall 1999). In fact, discourse is everywhere in the form of conventional ways of speaking that create inter-relational speaking and thinking habits; these lead to ideologies that feed the circulation of power in societies. As a discursive practice, museum events fall into these dynamics: they publicly disseminate powerful discursive rationales, which are acknowledged through exhibitions.

Mention must also be made here of my understanding of communication. Classical transmission models encompass a modernist museum's conceptualization of communication that places the focus exclusively on the text, but social sciences has shown that this presents only a partial view of a rather dynamic process. I thus draw on an understanding of communication that encompasses its inherent sense of interactivity; visitors nowadays are at the top of the communication agenda so both text and visitor need to be taken into account. As a result of a shift in museum practice, texts and their accessibility to a diverse audience become critical issues if museums and other cultural institutions are to fulfil their goals.

Some authors have demonstrated that learning is fundamentally a social experience (Dierking 1996; Falk 2006; 2009; 2010; Hooper-Greenhill 1994a; 1994b; 2000; Ross 2004; Macdonald 2011; Witcomb 2003) and so it follows that communication is a social process, i.e., meaning always arises in relation to the contexts of social use. This perspective, is in stark contrast with linear transmission models of communication by attempting to account for the role-played by visitors in the communication process. With the help of a number of academic works, museums now have the tools to make a linguistic shift in the power relations with their visitors so as to foster a more democratic relationship with them that also recognizes their prior knowledge.

On the other hand, communication always fosters specific contents and meanings, (Ravelli 2006: 3) from particular standpoints, and so it must be approached with a critical eye.

In my understanding of knowledge, discourse plays a major role, be it oral or written: knowledge is a human construction or a signifying system (Hutcheon 1988: 371) and

language figures as some essential component of knowledge (Eggins and Martin 1997). Post-modern knowledge leads us to the viewpoint that discourses are based on particular views, conveying somebody's interests, and that discourses are constituted socially and are socially constitutive (Bal 2009[1985]; Cateforis 2009; Hutcheon 1988). Through pioneering academic work, "[...] there is a new awareness [...] that history cannot be written without ideological and institutional analysis, including analysis of the act of writing itself." (Hutcheon 1988: 369). Discourse analysis thus emerges as a methodology to uncover cultural inequalities, dominance and ideologies conveyed through public discourses delivered by given value systems. It aims to understand which specific discursive structures are used to constitute a given representation and so prompt multiplicity and disparity in narratives.

According to Gouveia, the distinctive feature of Discourse Analysis is the assumption that linguistic systems are structured by their respective uses and that these uses are structured by twofold social contexts: an embracing context of culture, and a more specific and immediate context of situation (Gouveia 2008).

I draw on the Discourse Analysis principals that guide an understanding of the relationship between language uses in written supports and social practices - *i.e.*, establishing relationships between texts and contexts; this is distinct from understanding the language process exclusively through the study of its grammar. This standpoint indirectly fosters the investigation of exhibition narratives about popular music to ascertain the prevailing knowledge trends, the issues of representation, agendas, and interests underlying their discourses (Bhatia *et al* 2008; Eggins and Martin 1997; Gouveia 2008; Halliday 1976; Halliday and Hasan 1985; Jonhstone 2002; Martin 2000; Ravelli 2006; Sarangi and Coulthard 2000; Scollon 2000; Vieira 2002). Discourse analysis has enhanced my understanding immensely; it is a methodology that demands practice and its results emerge from a step-by-step process.

I. 4.2. ANALYTICAL CONCEPTS

My analysis is guided by three concepts: *genre* the written instantiations of communication (exhibitions wall texts) that reflect upon the context of culture; *register* is also used for the analysis of written instantiations of communication and to reflect upon the context of situation - whereas *genre* aims to aggregate the texts in common formal and

culturally organized structures, *register* strives to differentiate them by stressing their situational specificity; interviewing focuses directly on the people involved, more specifically to give a human professional portrait of the actors involved in the conception and production of popular music exhibitions.

The notion of *genre* identifies the context of culture. It is well established in systemic-functional linguistics, particularly by the work of Halliday and Martin (Halliday and Hasan 1985; Eggins and Martin 1997): genres are culturally distinctive texts types. Drawing on his work, the Australian Louise Ravelli (1996; 2006; 2007) provides a specific framework for *genre* within the domain of museum exhibitions. The author understands it as a fundamental tool not only to write effective wall-texts, but also to analyze and interpret them. My view coincides with hers in that by placing an emphasis on a functional understanding of language, i.e. identifying the social purpose of the text and the structure that supports it (Ravelli 2007: 300), *genre* can offer a more in-depth explanation of the language and meaning of communicative text. Moreover, post-modern scientific knowledge has clearly demonstrated that it is very appropriate to adopt a model of socially contextualized communication, as opposed to a more positivistic emphasis on context or form (Ravelli 2007: 302). Eggins and Martin also state it accurately: “It is significant that we identified not just one, but several, clusters of patterns that differentiated the texts. Similarly, we identified not just one, but several contextual dimensions that had ‘got into’ the texts.” (Eggins and Martin 1997: 233).

Ravelli understands textual genre as the identification of a relatively stable shape or available convention that resides in all writing, giving it body and structuring social occasions. The use of a particular genre is determined by a social practice, which requires a specific kind of discourse. Furthermore, genre is an invisible operative agent dominated by the producer and the reader to ensure their convergence within a given textual object.

Identifying the genre(s) embodying a set of wall texts for an exhibition provides information about the institution’s conceptual standing in the country’s cultural panorama, the social function of the text, i.e. argue, explain, discuss and so on, and expresses the way the museum relates to the objects and its visitors. Although there is no real right or wrong per se as each choice ultimately fosters meaning, the exercise of identifying genre in museum wall texts is fundamental if we are to grasp the meanings conveyed. Essentially, if the readers recognize the generic framework that is being used, they will attend to the social purpose and meaning of that text within a specific type of relationship – more or less conventional. This is

not totally unforeseen as we may have an idea of what is coming next when talking to someone, like as if we were making predictions (Halliday 1985).

In the context of the texts of museological exhibitions there are a number of common genres. The *report*, the *explanation*, the *recount*, the *procedure*, the *exposition*, and the *discussion* (Ferguson et al. 1995) are the most common, so far used as templates of meaning construction. Each has its own identifiable purpose, a structure to support that purpose, and a propensity to enable distinctive social relations with the audience, as Ferguson et al. have identified² :

(1) REPORT GENRE

The function of report genre is to describe the way things are. Report genres can be used to describe a whole range of natural, cultural and social phenomena. It begins with a general classification. The object/ article is described. This can include descriptions of parts and their functions, qualities, habits or behaviours, and uses.

(2) EXPLANATION GENRE

The function of the explanation genre is to explain processes, or why things are as they are. It begins with a general statement to position the reader. This is followed by a sequenced explanation. It tells the steps or processes involved in why or how something occurs.

(3) RECOUNT GENRE

The function of the recount genre is to retell events for the purpose of informing or entertaining. It is generally arranged into three sections: it begins with a short orientation to position the reader; the events are listed, usually in temporal sequence; the recount genre may finish with a re-orientation.

(4) PROCEDURE GENRE

The function of the procedure genre is to describe how something is accomplished through a sequence of actions or steps. It has two distinct sections: it begins by describing the goal; this is followed by a series of steps oriented to achieving that goal.

² For more details see Appendix A *Genres purposes and structure*.

(5) EXPOSITION GENRE

The function of the exposition genre is to put forward a point of view or argument. It has three distinct sections: it begins by putting forward the writer's point of view and previewing the arguments that will be used; the points of the argument are listed and then elaborated on, usually in logical sequence; the exposition genre may finish with a reiteration of the original point of view.

(6) DISCUSSION GENRE

The function of the discussion genre is to present information about and arguments for both sides of a topical issue, concluding with a recommendation based on the weight of evidence. Museum texts may not necessarily make such a recommendation, leaving to make up their own minds. It has three sections: begins with a general statement to position the reader, and a preview of what will be covered; the arguments for and against are listed and then elaborated on, or, if the discussion is very complex, statements of various viewpoints are listed; the discussion genre concludes with a summary of the arguments and a recommendation on a course of action.

The other analytical concept, is that of register. It identifies the more specific context of situation. In practice, focusing register means examining three layers separately even though they all run together: ideational, interactional, and textual frameworks, constructing a specific type of *field*, *tenor*, and *mode* respectively.

The *field* of discourse or the subject matter of the text, the system of ideational meaning, is about how we experience and interpret the world. Texts always portray, interpret and construct a reality by representing objects, people, places and abstract concepts: it "encompasses the meanings we make in order to engage with, understand and refer to our world" (Ravelli 2006: 7).

The unity of representation that we make by construing our world of experience and understanding is the clause. Who are the participants and what is it that they are engaged in? Representation is built through participants, actions made by participants or processes, and circumstances associated with the process. Participants include both the doer of the process and the receiver of the action. According to Bustam, as to actions, the grammar of experience divides the world into 6 different semiotic spaces each of which having its own prototypical

social processes - material, mental, relational, verbal, existential and behavioral³ - realized through verbs and verbal groups. Circumstances are adverbial groups or prepositional phrases detailing where, when, and how something has occurred (2011).

Tenor is the second concept considered. The *Tenor* of discourse refers to the way in which texts enable and motivate visitors to participate. As Ravelli notably states, “texts are social products, created and understood through processes of interaction.” (Ravelli 2006: 71). Indeed, the choices in communication are not only about content in the representational sense, but also convey interactional meanings. Interaction with visitors is one of the most challenges for Museum Studies these days: at a time where the needs of visitors and communities are paramount, this dimension has become crucial.

The tenor depends on two variables: the relative power of the interactants and the degree of social distance or proximity between them (Ravelli 2006). Texts can allow different relations shaped by different participants’ roles: firstly, a more formal relationship that goes from expert to novice or expert to learner and where the visitor is expected to receive knowledge, like in old modernist museums; secondly, from expert to expert or learner to learner enabling visitors to reconceptualize the role of the institution. It follows that interactional variables suit different power and distance relations (Ravelli 1996: 375). Additionally, each instance of communication has interactional meaning that conveys the *speaking role*⁴ of the institution. As the museums write the texts, they decide on visitors' roles and behavioral potential: when texts ascribe higher status to the museum they keep visitors at a distance; more flexibility encourages intimacy, which means allowing visitors to receive or to construct knowledge.

According to Louise Ravelli (2006), it is of particular importance in western culture to distinguish between objectivity and subjectivity to achieve intimacy or distance: objectivity is highly considered and acknowledged as scientific and it is widely accepted that it should be offered by museums; conversely, subjectivity has been considered unscientific and thus not distinctive or appropriate for a museum institution. Traditionally, a lack of certainty is not well received. As social sciences have demonstrated that objectivity is not actually possible,

³ Material processes are processes of physical actions in real world; mental processes encode meaning of feeling and thinking; verbal processes are that of saying and indicating; relational processes are that of being; behavioral processes are that of psychological and physiological behaviour; and existential processes represent experience by positing that ‘there is something’.

⁴ Term coined by Louise Ravelli (2006: 70).

linguistics for museum studies have increasingly encouraged the use of personal linguistic devices to represent subjectivity: expressions like: ‘it is believed that’ might reflect the desirable subjectivity.

Tenor also refers to the stance conveyed by the text, i.e., if the text was written to appear objective or subjective. I intentionally used the word “appear” because I am in full accord with the idea that all texts are subjective, either implicitly or explicitly, first and foremost because of the content selected. What is accepted as an objective text is generally a text where the subjectivity has been hidden by some linguistic devices, like a recurrent use of the passive voice and nominalizations so as to remove human agency. In addition, when an institutional text is written in the third person, its voice gains authority and the content becomes uncontested. Conversely, one can use devices to highlight the subjectivity at stake: by encoding a personal point of view to include evaluation and attitude, whether affective, judgemental or appreciative; and by introducing a speaker's angle on the facts by means of modal verbs and modal adjuncts like *may*, *should*, *sometimes* (Ravelli 2006: 87-94).

Ravelli mentions two complementary agendas for interaction identified by Screven (1995) and Witcomb (2003) that I will use in analytical work. The first uses three levels, namely *conventional*, allowing a more passive interaction; *covert* allowing active engagement by using questions and instructions; and *adaptive* where interaction is adapted to each visitor through electronic devices. As I believe interactivity is also beyond the use of multimedia devices, a second analytical framework will be used, that of *spatial* referring to meanings passively transmitted, and *dialogic* referring to meanings that are truly negotiated.

Finally, the *mode* of discourse describes the text in terms of accessibility by placing it within a more written or spoken style, i.e. more formal or informal and more impersonal or personal, and focusing lexical density: texts closer to the spoken mode are said to be easy reading and therefore more inclusive; conversely, texts closer to written mode are said to be more dense, highly informative and not entirely suitable for the visitor to experience an exhibition within the recent trends of museum studies; as to lexical density, a persistent use of nominalizations, complex nominal groups, and words with which visitors are not familiarized creates distance. Nevertheless, common sense is required: as long as they are not extensively used, nominalization and nominal groups are still important resources for written texts in

museums as they enable technical views of particular subjects and fulfil the pre-established desires of visitors to find knowledge in museums.

The third concept for analysis is interviews, a tool of field work.

My use of interviews departs from the belief that the way informants speak is quite informative of their values, world configurations, and behavior (Fetterman 2010: 42). I conducted interviews with all the persons who responded positively to my request. I heard them three or four times each before selecting the most important excerpts, which I then transcribed in full on a specific document built for the purpose. These excerpts were then edited and the informants were emailed to ask for permission to publish them in the current thesis. I have intuitively learned a lot by meeting curators personally and observing their image, speaking style and manners. Interviews have greatly influenced my own understandings of each exhibition: even the outcome of discourse analysis has become much more reliable when matched with pieces of fieldwork evidence.

Applying discourse analysis for interviews was beyond the scope, methodology and time of the present work.

I. 5. STATE OF THE ART

Since the late 20th century, a relatively small body of papers addressing the exhibition of popular music in museums has been published in scientific journals and books. Overall, they approach the subject from a broad spectrum of disciplinary backgrounds, ranging from ethnomusicology, popular music studies, cultural studies, and museum studies. Only very few authors have produced literature reporting on studies with similar objectives and methodologies to the present one. Moreover, none of studies I came across draw on pragmatic linguistics, namely on discourse analysis.

Extant literature on popular music exhibitions can be subdivided into two groups:

The first group focus the delivery of museums honouring and commemorating popular music stars and heritage. It comments specifically on America's The Rock and Roll House of Fame and Museum from two approaches: a mostly descriptive review of the museums' conceptual ideas, contents, collections, educative programmes, and catalogues offered by a group of curators, educators, librarians and journalists (Henke 2009; Martin 1999; Santelli 2008); and insightful critique from academics that are shifting towards

museum practices with new research questions and tools (Barden 1999; Bergengren 1999; Juchartz and Rishoi 2006; Reising 2001).

The second group comments on the delivery of a more conventional museum institution and it explores the trajectories and particular challenges that narratives of popular music offer and require for a connective articulation between music, leading musical figures, technologies, social history, affect, place and identity. The accounts take not only an informal and more descriptive approach in the form of reviews (Mulhearn 2011; Souhami 2005; Stephens 2010), but also an academic one that offers extensive critical reflections (Brabazon and Mallinder 2006; Bruce 2008; Edge 2000; Juchartz & Rishoi 2006; Leonard 2007; 2010; 2013; Maguire *et al* 2005), and specifically address the Experience Music Project in Seattle, The British Music Experience in London, and several temporary exhibitions and museum displays around the world.

Only the work of Leonard (2010; 2013) is based specifically on in-depth interviews with curators and museum professionals. It focuses on studying the nature of the underlying narratives of popular music exhibitions, namely that of the United Kingdom's museum practice. The author's analysis supports that the narratives used to mobilise popular music worldwide for museum and exhibition audiences tend to fall into the canonical versions of the history of "[...] particular performers, localities, genres, venues or scenes." (Leonard: 2013: 1). Three approaches predominate: one based on a quantification rationale that uses sales as the reference and critical appreciation; a second one weaving music and art; and a third on representing popular music as social and local history.

Theo Cateforis (2009) also codifies the narrative devices underpinning a cohesive and coherent history of rock, but his reflections come from a totally different setting, that of the use of sources and storytelling to teach popular music history. The author draws attention to the fact that, when asserted over time, "they come to be taken as essential truths of a near-mythical quality", and we ought to be aware of the ideologies and values embedded within them. In terms of canonical narratives of popular music, he mentions the narrative of authenticity; the narrative of the great artist or the great white male; and the narrative of youth culture.

Overall, literature addressing popular music in museums is innovative and I truly believe that it testifies to the onset of a museological and public understanding of a museum movement embracing popular culture.

I believe that the studies conducted by academics, as opposed to those by curators and other museum professionals, offer deeper insights by introducing contemporary ethnographic approaches that defy conventional museum practices. They stress the success of exhibitions about popular music themes as well as their capacity to produce new discourses and new perspectives for collections. Furthermore, they endeavour to “officially” bring the popular music museum into the framework of contemporary Museum Studies. The main parameters of discussion are the ideologies underlying the exhibitions thus raising awareness of the ideological gaps and silences in the discourses, the different types of narratives, and the representation of popular music through material culture. Following this, some articles even advocate curatorial work to contextualise objects so that their public interpretation leads not only to passive nostalgia, material inertia and a sense of authenticity, but also to discussion about popular music practices through history (Brabazon and Mallinder 2006; Leonard 2007; 2013; Maguire *et al* 2004; Reising 2001).

The use of musical sound in popular music museums and exhibitions is an issue that will not be analysed in depth given the limits of this master’s dissertation but is of the utmost importance when addressing music in a museum. Nevertheless, it is recognised as problematic for logistical reasons, e.g. its ethereal and disturbing state of being, and therefore this corpus of literature deals with it superficially and little mention is made of its practice. However, let me emphasise Edge (2000) and Leonard (2013) as exceptions for deliberately tackling it: Edge (2000) discusses the topic by outlining the deterrent factors: financial restrictions; ruling class ideologies opposed to noise; traditional ocular-centric museum practices; and the idea asserted by Shepherd and Wicke that vision is more easily controlled and therefore safer than sound (Edge 2000: 4); Leonard’s paper *Staging the Beatles: ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum* (2013), specifically discusses the successful use of music in combination with an object to restage a moment in history and is enthusiastic about what it offers museum curation.

CHAPTER II – EXHIBITING POPULAR MUSIC IN PORTUGAL: *NO TEMPO DO GIRADISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA* EXHIBITION (MUSEU DA MÚSICA, 2007; FACULDADE DE LETRAS, UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2009)

The exhibition *No Tempo do Giradiscos: um percurso pela produção fonográfica portuguesa* was originally held at the Museu da Música in Lisbon, from 9th May to 23rd June 2007, and latter, in 2009, at Faculdade de Letras. It was curated by António Tilly and João Carlos Callixto. António Tilly is a researcher at Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança, and lecturer at the Department of Musicology, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of Universidade Nova de Lisboa. His teaching includes undergraduate and postgraduate modules on new technologies of sound and popular music studies; João Carlos Callixto is a researcher and music archivist. His research focuses specifically on Portuguese popular music from 1950s to the 1960s and has resulted in publications. He is also an author and presenter of TV and Radio programs about the history of popular music in Portugal.

The examination of the exhibition embraced not only the study of the processes leading up to it, but also an analysis of the exhibition itself, as well as interviews with its curators António Tilly, João Carlos Callixto, Maria Helena Trindade, the director of Museu da Música at the time of the exhibition, and Rui Nunes, a museum technician that coordinated the production of the project.

Several events involving both the Museu da Música and the Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança (INET-MD) provide the background for the exhibition, namely:

The Secretary of State for Culture in 2007, Mário Vieira de Carvalho, had appointed a commission of experts to work on a proposal for a Sound Archive in Portugal. The idea was for the archive to be part of the Museu da Música and so regular working meetings to discuss the subject started to take place and involved professionals from both the museum and INET-MD.

Simultaneously, a number of researchers from INET-MD had been working for several years on the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, directed by Salwa Castelo-Branco. As such, there was a large amount of available knowledge encompassing two complementary domains of music practice in Portugal in the twentieth century: a wealth

of organized information on musicians and other actors, genres and musical practices; and a mapping of the records and their musicians, their recording studios and editors. António Tilly and João Carlos Callixto, that later became curators of the exhibition, were both chief actors in this research: António Tilly was the executive coordinator of the Encyclopaedia and João Carlos Callixto had a unique and remarkable expertise on the Portuguese phonographic editions, building a comprehensive index of the records produced so far.

Turning to what set the wheels of the exhibition in motion, two actors stand out: Rui Nunes, a senior technician⁵ of Museu da Música, and António Tilly.

The discussion with António Tilly at the above-mentioned meetings on creating a Sound Archive in Portugal were so enjoyable and fruitful that Rui Nunes invited him to present a proposal for an exhibition specifically on the theme of his doctorate: the Portuguese phonographic industry. Tilly then invited João Carlos Callixto to join him and they both curated the exhibition. Rui Nunes was also fundamentally involved in the project as the executive producer: moreover, he found a creative solution to overcome every single obstacle raised by the lack of a specific budget.

The ensuing exhibition gained a political purpose: to draw the political and public spheres' attention to the urgency of building a Sound Archive in Portugal. Eventually, the purpose of building the archive ended up being the compelling reason for holding the exhibition, as the statements of António Tilly testify:

All in all, it was the archive that was at stake, the National Archive with a section for Museu da Música; I was totally in agreement with this and we worked on the idea and on seeing if we could do it at a low cost; it would have gone ahead for sure if the minister and secretary of state hadn't resigned. It was really bad that this cut came when it did because it ruined everything we'd done, a great pity in national terms (António Tilly, 13rd November 2014).⁶

⁵ *Técnico superior* is a professional category within the Portuguese Public Service.

⁶ No conjunto, era o arquivo que estava em causa, o Arquivo Nacional do Som com seção do Museu da Música, com o que eu concordei e estivemos a trabalhar nessa ideia e a ver o que seria possível fazer com baixos custos, e teria ido para a frente com certeza se não tivesse sido demitida a ministra e o secretário de estado. foi muito mau ter cortado aquilo naquele momento porque estragou tudo o que estávamos a fazer, o levantamento a nível nacional (António Tilly, 13rd November 2014).

However, this must be understood as an underlying political purpose, so it did not interfere directly in the specific thematic focus of the exhibition, namely the music produced in Portugal when the phonographic industry emerged. Rui Nunes' statement clearly corroborates this:

That [the archive] was not the main reason behind doing the exhibition; of course the exhibition was put on above all because the theme seemed interesting, it was a result of the contact that was made with António, wasn't it, and with the work that he himself was doing on the phonographic industry in Portugal, but it was an extremely interesting theme (Rui Nunes, 11st November 2014).⁷

Nevertheless, mention must be made of the implicit relationship between this ulterior purpose of constructing a Sound Archive and the exhibition itself. Actually, the option of exhibiting record sleeves and their sound for the first time is a major shift within the practices of representing music themes in the museum: it is the first time that the Museu da Música made its phonographic objects visible as a valuable artifact worth exhibiting and somehow exploited discursively. As a result, the museum is addressing two fundamental tasks: advocating and fostering safeguarding strategies for immaterial culture and assigning popular music with a heritage stance, even if this was done with no specific deliberation - as we shall further see from the interview of Maria Helena Trindade. This meant not only new challenges for the museum but also a direct interest in the Sound Archive, which highlighted its national significance. Together António Tilly and Rui Nunes alluded to this:

The archive, but also showing that the music museum as an exhibition venue, as a museum, could also be a space for records. The records were also something to be exhibited, which could be talked about [...], so we wanted to introduce the phonogram, and more specifically the musical phonogram, as a subject into the public sphere, as something to be shown (António Tilly, 13rd November 2014).⁸

⁷ Não foi esse o objetivo principal com que se fez a exposição, óbvio que fazer a exposição foi sobretudo porque o tema parecia interessante, resultou desse contacto que foi estabelecido com o António, não é, e com o trabalho que ele próprio estava a desenvolver em torno da indústria fonográfica em Portugal, mas era um tema muito interessante (Rui Nunes, 11st November 2014).

⁸ O arquivo e mais, mostrar que o museu da música, como local de exposições, como museu, também podia ter espaço para os discos. Os discos também eram coisas que se expunham, das quais se podia falar [...], portanto

and:

On the other hand, the question of the phonograms because they were, and are, a heritage of the museum but had never been dealt with in exhibition terms, because the idea was to have one side that worked on heritage that wasn't being used and at the same time to make an exhibition on a theme that interested people (Rui Nunes, 11st November 2014).⁹

Museu da Música is under the Directorate-General for Cultural Heritage (Direção Geral do Património Cultural) and was inaugurated in Lisbon in 1994. Its collections encompass more than a thousand instruments from the 16th to the 20th century, most of which come from the former collections of the musicologist Michel'Angelo Lambertini (1862-1920), the composer and painter Alfredo Keil (1850-1907) and the collector Carvalho Monteiro (1848-1920). The majority of the instruments are European, but also African and Asian, and classical, whilst a few are from popular music practices. The museum also has a documentation center, an iconographic collection and a sound archive.

According to the museum's mission statement which was last updated in 2008, its mission is to safeguard, preserve, study, valorize and to disclose its collection, while at the same time making it available for research, education and entertainment for all those who are interested. (Regulamento Interno do Museu da Música's last version, 28th November 2008). This is further substantiated in some specific assignments such as the acquisition of new pieces; the encouragement of a complete study of the collections through the holding of the permanent and temporary exhibitions and the publishing of studies; by maintaining the qualitative integrity of the instrument collection; by organizing educational visits, recitals, conferences and other events.

Its permanent exhibition focuses on the collections of instruments grouped in families and in accordance with well-established classification norms. The selection of the items for display gives priority to pieces that are well made and of aesthetic value, placing particular

nós queríamos instituir o fonograma, e designadamente o fonograma musical, como assunto na esfera pública, uma componente de mostra (António Tilly, 13rd November 2014).

⁹ Por outro lado a questão dos fonogramas, porque era um património que nós tínhamos aqui no museu, e temos, mas que nunca tinha sido tratado em termos de exposição, portanto havia essa perspectiva de por um lado trabalhar em património que estava parado e ao mesmo tempo fazer uma exposição com um tema que fosse interessante para as pessoas (Rui Nunes, 11st November 2014).

emphasis on musical instruments of Portuguese manufacture. During the first ten years, the exhibition delivered the sound of some of the exhibited instruments through specific equipment scattered throughout the gallery. After this period, these sets not only had suffered from wear and tear, but had also become obsolete and their maintenance impractical. Since then, due to financial difficulties, the museum has had no means to install cutting-edge equipment so the musical sound is no longer exhibited.

Although the museum has no specific gallery for temporary exhibitions and other activities, it actively started organizing temporary exhibitions in its second year of activity in 1995 with the *Liszt em Lisboa* exhibition. These were mainly displayed in the inner side of the columns delimitating the area of the permanent exhibition. The columns also form a rectangle in the middle of the gallery where concerts, conferences and other activities take place. This architectural specificity hinders visitors from following and interpreting the narratives of the exhibitions, even though the museum strives to give consistency to the design of each exhibition.

During a first dynamic period, from 1995 to 2006, the temporary exhibitions addressed art music themes. From 2006 on, they also focused on popular music in two temporary exhibitions: *Fender 60 anos: 1946-2006* and *Banda da Carris - 77 anos ao serviço da música*. Whilst the regulations of the museum do not make specific mention of or encourage exhibiting popular music themes, its 6th article, paragraph e) provides the framework to do so:

Valorize and disseminate the Museum and its collections among the various audiences, above all Portuguese music, the organological, phonographic and musical heritage in general, as well as the institutions or individuals who made a relevant contribution to this (Regulamento Interno do Museu da Música's last version, 28th November 2008).¹⁰

Nevertheless, in the words of Maria Helena Trindade, the director of the museum at the specific time of the temporary exhibition *No Tempo do Gira-Discos*, there was no real attempt to exhibit popular music or even to broaden the range of visitors by addressing a more contemporary set of musical genres. Instead, at a time when a dramatic slump was

¹⁰ Valorizar e divulgar junto dos diversos públicos o Museu e as suas coleções, a música, sobretudo a portuguesa, o património organológico, fonográfico e musical de uma forma geral, bem como as instituições ou particulares que contribuam de forma relevante na mesma direção (Regulation of Museu da Música's last version, 28th November 2008).

consistently constraining the cultural sector, the museum needed to take advantage of external proposals and welcome projects covering a diversity of interesting topics on music. This helped the museum to remain dynamic:

[...] we always welcome an idea, anything interesting that comes from outside, we welcomed the project with open arms, we find it so difficult to do things because the budget doesn't allow us to finish them, or even do projects (Maria Helena Trindade, 28th March 2014).¹¹

Maria Helena Trindade again stressed this lack of a specific strategy for exhibiting popular music or any other music when I asked her about the the exhibition *No Tempo do Gira-Discos*:

This happened by chance, because of people we got to know and projects we were working on. There had never been a strategy because at one time the museum did a plan of activities and organized or thought about a large exhibition focusing on a composer [...], but there was in fact a budget for it. There came a time when we tried to do a plan of activities with a small exhibition, but it was rarely approved, so we had to turn elsewhere and from then on we started to do other small exhibitions and more often than not without any budget, we asked for a lot of support, direct payment (Maria Helena Trindade, 28th March 2014).¹²

On the other hand, Rui Nunes, who was closely involved in setting up the exhibition, explicitly mentioned in his interviews the need for the museum to offer a fresh approach to music so as to attract a wider range of visitors. Furthermore, tackling a range of musical practices other than art music is in his opinion mandatory if one is to be in line with a more inclusive and contemporary understanding of musical practices:

¹¹ [...] nós recebemos a ideia, tudo o que vem de fora e que seja interessante, recebemos o projeto de braços abertos, nós temos tanta dificuldade em fazer coisas, porque não há orçamento para as concluir e até projetar (Maria Helena Trindade, 28th March 2014).

¹² [...] são coisas que aconteceram por um conjunto de circunstâncias, pessoas que fomos conhecendo e projetos que estávamos a desenvolver. Nunca houve uma estratégia prévia porque até determinada altura o museu fazia um plano de atividades e organizava ou pensava numa grande exposição dedicada a um compositor [...], mas havia de facto orçamento. A partir de certa altura mesmo que tentássemos fazer um plano de atividades tendo em conta uma pequena exposição, raramente eram aprovados, portanto tivemos que nos virar para outras coisas e daí começarmos a fazer outras exposições pequenas e maior parte das vezes sem orçamento nenhum, pedíamos muitos apoios, pagamento direto (Maria Helena Trindade, 28th March 2014).

One thing I always did was to read the visitors book where they wrote their opinions and, in fact, there are some comments that tell us about what people think the museum should be doing [...] and, clearly, some of the things they are referring to are: where are the most contemporary instruments?; a music museum with so little music? where is the music? There are a series of things that people question and that essentially point to this, that we have to take a more inclusive perspective to the contents (Rui Nunes 11st November 2014).¹³

and:

The exhibition happened almost by chance, but for me it became extremely logical (Rui Nunes 11st November 2014).¹⁴

Rui Nunes also clearly stressed his strong support and enthusiasm for the Museu da Música to be delivering themes of popular music and in this way fostered the emergence of new approaches to music in the professional museum sector:

I think that pop-rock is something that happens in society, and museums should reflect what happens in society [...], because if we only address things that have nothing to do with the day to day and people's lives, then museums become distant (Rui Nunes, 11st November 2014).¹⁵

Turning to the exhibition itself, it covers the music published by the Portuguese phonographic industry, namely popular music, during the period it emerged in the 1960s and 1970s. In the words of the curator António Tilly, the fact that the exhibition focuses on popular music must be viewed as a consequence of a primary objective, that is, to address the

¹³ Uma coisa que sempre fiz foi ler os livros de visitas onde as pessoas vão escrevendo as suas opiniões e, de facto, há conjuntos de comentários que representam as expectativas que as pessoas têm em relação ao que o museu deveria ser [...] e é óbvio que umas das coisas que as pessoas referem é: onde é que estão os instrumentos mais contemporâneos?; um museu da música com tão pouca música? onde é que está o som? Há uma série de coisas que as pessoas vão questionando que apontam no fundo para essa direção, a de que temos que ter uma perspectiva mais inclusiva ao nível dos conteúdos (Rui Nunes 11st November 2014).

¹⁴ A exposição surgiu quase por coincidência, mas para mim tornou-se altamente lógica (Rui Nunes 11st November 2014).

¹⁵ Eu acho que o pop-rock é algo que acontece na sociedade e os museus devem refletir aquilo que acontece na sociedade [...], porque se estivermos só a tratar de coisas que não têm nada a ver com o dia a dia e com a realidade das pessoas, os museus tornam-se distantes (Rui Nunes, 11st November 2014).

music published by the Portuguese phonographic industry when it emerged. Ultimately, it is the fact that the phonographic industry was commercially interested specifically in *fado*, *canção ligeira*, *rock and roll* and so forth, all popular music's genres that were being developed hand in hand with the phonographic industry, that conditioned the musical practices addressed by the curators. The approach was then to report and describe these new musical practices, their various actors, and their diversity:

The exhibition began the moment there was a micro-recording, an industry that was somehow autonomous in Portugal. And what is an autonomous industry? It's the records made here, the recordings decided on here, the groups here, the companies that record here [...] So our question is: what records, who was recorded, where did they record? (António Tilly, 13rd November 2014)¹⁶

Alongside the exhibition, the museum provided several guided tours with both curators and other actors from different professional backgrounds. A cycle of lectures covering the main themes addressed in the exhibition was also organized: this aimed to reflect and fully engage visitors with the challenging intellectual approach to the music of contemporary academia. Furthermore, the museum made a visible effort to broadly publicise the exhibition and its simultaneous activities in the mass media. Finally, it took every opportunity to open public opinion and political sphere to for the urgency of the Sound Archive.

No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso Pela Produção Fonográfica em Portugal went on display in 2007. This means that the museum was already subjected to various economic restrictions and no longer received a specific budget from the tutelage, at the time Instituto dos Museus e da Conservação, to produce temporary exhibitions. In fact, the exhibition was put on thanks to the following support: INET-MD, that kindly gave all the scientific research; Creative, that generously loaned two digital jukeboxes; Lusitânia Seguros, that covered the insurance of the exhibits as part of its regular agreement with the museums under the guard of Instituto dos Museus e da Conservação; and some volunteer work.

¹⁶ A exposição começa a partir do momento em que houve micro-gravação, uma indústria de certa maneira autónoma em Portugal. E o que é uma indústria autónoma? É os discos feitos cá, gravações decididas cá, grupos de cá, empresas de cá a imprimirem cá [...] E a nossa pergunta é: que discos, quem é que foi gravado, onde é que gravaram? (António Tilly, 13rd November 2014).

The objects selected to be exhibited comprised a showcase of nearly 200 vinyl record sleeves, a few turntables, the exhibition of music sound from a small selection of records through fixed jukeboxes and headphones, and the display of text panels. These generated three concomitant narratives: a material one consisting of the record sleeves; an immaterial one, embodied in the sound of some songs; and a written one delivered by the text panels.

II. 1. WRITTEN NARRATIVE

In formal terms, the exhibition had a foregrounded title and 11 sections (as each section matches a panel, henceforth I will use the terms section and panel interchangeably), each with its own title and text. The sections follow an intertwined temporal and thematic sequence: every section was then complemented with panels on significant Portuguese musicians and other agents (as I will show below in more detail).

The length of the texts is unsuitable for this specific modality. Ultimately, the visitor is expected to read a total of 8782 words. According to Serrell (1996), five words per second is an average museum reading speed (Serrell 1996: 27), so even the most interested reader would have had to stand for at least 30 minutes just to read the full text.

The text panels result from an adaptation of the entries in the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Moreover, the encyclopaedia was very recent at the time of the exhibition, and in fact still is. The writing of this reference work must be given special mention as it gave rise to an unprecedented stage for academic knowledge about musical practices in Portugal: it brought new dynamics to the research on music in Portugal and, as a result, shed a clear light on the subject. Ultimately, it also played a fundamental role in providing the opportunity of the exhibition; it thus goes without saying that if there had been no encyclopaedia, there would have been no discourse on which to build the exhibition.

II. 1.1.1. NARRATIVE GENRE IN THE OVERALL EXHIBITION AND SECTIONS

The over-riding goal of the exhibition is not immediately evident as the focus of the texts varies from musical genres, time-lines, influences, musicians and other relevant actors, to the recording industry. Moreover, in structural terms, there is no introductory section to

position visitors in relation to the exhibition's objectives. Although one of the curators refers in an interview to the text presented in the first panel as an "introduction to the exhibition" (João Carlos Callixto, February 18th, 2013), in fact it gives an overview of musical practices in Portugal immediately prior to the specific period addressed by the exhibition. Even the title *No Tempo Do Giradiscos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, does not clearly reflect the curators' general viewpoint and objectives. Moreover, the term *fonográfica* is not common in discourse about music, outside academic circles.

As to the organization of the narrative itself and its content, the analysis of the texts vs. the data that I have gathered from my conversations with the curators allude to some misgiving that need closer examination.

From my long conversation with António Tilly, I have gleaned his intention for the texts to address three main genres by expounding their emergence and development over time. In the words of Tilly, these genres are: *canção ligeira*, addressed by the sections *Da Rádio ao Disco*; *pop-rock*, addressed by the sections *Novos Ritmos*, *Novas Danças*, *Novos Estilos*; and *nova música popular portuguesa*, addressed by the sections *Para Uma Nova Música Popular Portuguesa*, as follows:

Table 1 - List of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

1. Antes de 1960
2. Da Rádio ao Disco – 1960-1969
3. Da Rádio ao Disco – 1970-1980
4. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1960-1967
5. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1967-1974
6. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1974-1980
7. Para uma Nova Música Popular Portuguesa –1960-1968
8. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1968-1971
9. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1971-1974
10. Para uma Nova Música popular Portuguesa– 1974-1980
11. Protagonistas na Sombra

Moreover, in the words of Tilly, these genres must be understood as universes of production rather than from the conventional stylistic point of view; what is underlying the discourse is a rationale of three branches of musical and phonographic practice:

It is a line of genres that emerged over time [...], the genres were organized according to the type of musical practice, the musical practice might not be linked to the conventional genre but to the type of distinct practices (António Tilly 13rd November 2014).¹⁷

In terms of what distinguishes the three universes of practice, Tilly expanded as follows:

We have *canção ligeira* in which there is a singer interpreter who basically doesn't even write the music. There's a singer, a composer, a song festival and an orchestra accompaniment [...] to the untrained eye ends up forming a genre that they call *nacional cançonetismo* and which is associated with the New State [...]; then new practices emerged, the songs of the Coimbra students, some people, composers, inventors of melodies and texts appeared that ended up playing a role in Portuguese society [...]; that was the case of Zeca Afonso, but he never recorded with an orchestra, from the standpoint of musical practices it is another universe, with other values; everything is different, there is a viola and a Coimbra guitar that ultimately disappeared [...] they are people who picked up a viola and started singing lyrics, what was important was to make youth aware of the lyrics; and then there was the rock that appeared in pop music [...], it begins with mimicry, they are young people who like singing Anglo Saxon music, this was what later was multiplied in the autonomization of rock processes (António Tilly 13rd November 2014).¹⁸

Nevertheless, although this interesting perspective became very clear to me from our conversation, an attentive analysis of the text itself does not provide this underlying idea. There is no explicit description or even mention of different universes of practices, be they

¹⁷ É uma linha de géneros conforme vão emergindo ao longo do tempo [...], a organização dos géneros tem a ver com o tipo de prática musical, a prática musical pode não estar ligado ao género convencional, mas sim ao tipo de práticas distintas (António Tilly 13rd November 2014).

¹⁸ Temos a canção ligeira em que há um cantor intérprete que basicamente nem é o autor da música. Há um cantor, um compositor, o festival da canção e o acompanhamento orquestral [...] aos olhos simplificados acaba por constituir o género a que chamaram nacional cançonetismo e que está conotado com o estado novo [...]; depois emergem novas práticas, a canção dos estudantes de Coimbra, emergem algumas pessoas, compositores, inventores de melodias e de textos que acabam por ter um papel interveniente na sociedade portuguesa [...] é o caso do Zeca Afonso, mas que nunca gravou com orquestra, portanto, do ponto de vista das práticas musicais é outro universo, com outros valores, tudo é diferente, há uma viola e a guitarra de Coimbra que às tantas também desaparece [...] são pessoas que pegaram numa viola e que começaram a cantar textos, a importância era consciencializar os jovens através do texto; e depois há o rock que aparece na música pop [...], começa com o mimetismo, são jovens que gostam de cantar a música anglo-americanas, aquilo que mais tarde se vai multiplicar em processos de autonomização do rock (António Tilly 13rd November 2014).

musical or phonographic. Above all, I believe a common visitor would perceive an underlying structure grounded in the so-called Portuguese musical genres: ultimately, groups of sections entitled *Da Rádio ao Disco* would be addressing the everyday terms *canção ligeira* or *nacional-cançonetismo*; groups of sections entitled *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos* would be addressing *pop-rock*; and groups of sections entitled *Para uma Nova Música Popular Portuguesa* would be addressing the everyday term *cantautores*, *canção de intervenção*, or *canção de protesto*.

Let's move on to focus on the data from a discursive analysis of the texts. As mentioned before in the subsection *I.4.2. Analytical Concepts*, my analysis is guided by the concepts of genre (see also Appendix A); and register, namely by the analysis of filed, tenor and mode (Ravelli 2006).

As we have seen from the above discussion, three universes of music are established. Concomitantly, a time-line is immediately perceived from the sequence of section titles. Each musical genre is then subdivided into a set of periods, together with a number of biographies, as we can see from the table below:

Table 2 - Detailed list of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

1. Antes de 1960	(sectional text)
1.1. Nóbrega e Sousa – 1931-2001	(biographical text)
2. Da Rádio ao Disco – 1960-1969	(sectional text)
2.1. Thilo Krasmann – 1933-2004	(biographical text)
2.2. Simone de Oliveira – 1938	(biographical text)
3. Da Rádio ao Disco – 1970-1980	(sectional text)
3.1. Fernando Tordo – 1948	(biographical text)
3.2. Paulo de Carvalho – 1947	(biographical text)
3.3. José Carlos Ary dos Santos – 1936-1984	(biographical text)
4. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1960-1967	(sectional text)
4.1. Sheiks – 1963-1968	(biographical text)
5. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1967-1974	(sectional text)
5.1. A Galáxia José Cid	(biographical text)
6. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1974-1980	(sectional text)
6.1. Banda do Casaco – 1973-1984	(biographical text)
6.2. Tantra – 1976-1981	(biographical text)

7. Para uma Nova Música Popular Portuguesa –1960-1968	(sectional text)
7.1. José Afonso – 1929-1987	(biographical text)
7.2. Adriano Correia de Oliveira – 1942-1982	(biographical text)
8. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1968-1971	(sectional text)
9. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1971-1974	(sectional text)
9.1. José Mário Branco – 1941	(biographical text)
9.2. Sérgio Godinho – 1945	(biographical text)
9.3. José Niza – 1938	(biographical text)
9.4. Arnaldo Trindade, Lda. – 1952-1983	(biographical text)
10. Para uma Nova Música popular Portuguesa– 1974-1980	(sectional text)
10.1. Fausto – 1948	(biographical text)
10.2. GAC- Vozes na Luta – 1974-1979	(biographical text)
10.3. Brigada Victor Jara – 1975	(biographical text)
11. Protagonistas na Sombra	(sectional text)
11.1. Hugo Ribeiro – 1925	(biographical text)
11.2. José Fortes – 1943	(biographical text)

Following an attentive content analysis of the texts, I uncovered the underlying argument, namely to show evidence of the quantity and diversity of musical production in Portugal before the “*boom do rock português*” in the 1980s. This is achieved by mentioning the long list of musicians and other musical actors in a chronological-historical alignment. The intended indirect response on the part of visitors would be that they grasp and acknowledge this information. The biographies following each genre-time section function as a reiteration in that they add in-depth knowledge on a specific artist and help persuade visitors of the above-mentioned argument. The overall narrative macro-genre of the exhibition is thus expositive (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or appendix A):

Table 3 - Genre structure of the sections of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

Introduction	1. Antes de 1960	(sectional text)
	1.1. Nóbrega e Sousa – 1931-2001	(biographical text)
	2. Da Rádio ao Disco – 1960-1969	(sectional text)
	2.1. Thilo Krasmann – 1933-2004	(biographical text)
	2.2. Simone de Oliveira – 1938	(biographical text)
	3. Da Rádio ao Disco – 1970-1980	(sectional text)
Canção ligeira/ nacional cançonetismo		

	3.1. Fernando Tordo – 1948	(biographical text)
	3.2. Paulo de Carvalho – 1947	(biographical text)
	3.3. José Carlos Ary dos Santos – 1936-1984	(biographical text)
<i>Pop-rock</i>	4. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1960-1967	(sectional text)
	4.1. Sheiks – 1963-1968	(biographical text)
	5. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1967-1974	(sectional text)
	5.1. A Galáxia José Cid	(biographical text)
	6. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos – 1974-1980	(sectional text)
	6.1. Banda do Casaco – 1973-1984	(biographical text)
	6.2. Tantra – 1976-1981	(biographical text)
<i>Cantautores/ canção de intervenção</i>	7. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1960-1968	(sectional text)
	7.1. José Afonso – 1929-1987	(biographical text)
	7.2. Adriano Correia de Oliveira – 1942-1982	(biographical text)
	8. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1968-1971	(sectional text)
	9. Para uma Nova Música Popular Portuguesa – 1971-1974	(sectional text)
	9.1. José Mário Branco – 1941	(biographical text)
	9.2. Sérgio Godinho – 1945	(biographical text)
	9.3. José Niza – 1938	(biographical text)
	9.4. Arnaldo Trindade, Lda. – 1952-1983	(biographical text)
	10. Para uma Nova Música popular Portuguesa– 1974-1980	(sectional text)
	10.1. Fausto – 1948	(biographical text)
	10.2. GAC- Vozes na Luta – 1974-1979	(biographical text)
	10.3. Brigada Victor Jara – 1975	(biographical text)
<i>Appendix</i>	11. Protagonistas na Sombra	(sectional text)
	11.1. Hugo Ribeiro – 1925	(biographical text)
	11.2. José Fortes – 1943	(biographical text)

Both curators' testimonies corroborate this analysis:

Well, there was also the aim of making this moment of emergence known [...]. Our idea was to show the diversity of music made in Portugal as well, the diversity of the phonographic industry (António Tilly, 13rd November 2014).¹⁹

¹⁹ Bom, também havia o objectivo de divulgar este momento de emergência [...]. A nossa ideia foi mostrar também a diversidade da música feita em Portugal, a diversidade da indústria fonográfica (António Tilly, 13rd November 2014).

and:

In a certain way it was trying to touch on the 20 years that came before what some people usually think of as the start of Portuguese music. [...] Neither António Tilly or I deny the importance of the "Portuguese rock boom" [...] but that wasn't the start of Portuguese music at all (João Carlos Callixto, 18th February 2014).²⁰

According to the literature specifically on narrative genres for museums (Ferguson et al. 1995; Ravelli 2006), *exposition* genre does not specifically allow for a dialogic relationships with visitors, but rather points to a disguisedly authoritative relationship where visitors are expected to acknowledge the information. It thus brings visitors to a more traditional interactive practice (Ravelli 2006: 22).

Having identified this overriding purpose deployed by the structure of the panels, a further and more detailed analysis of sectional and biographical texts is required. They are very descriptive and ultimately privilege the social role of informing by retelling events, and thus fall into the *recount* genre (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or appendix A). According to Ravelli (2007), the social function of *recount* genre is to specifically retell a whole range of phenomena, such as the cultural configurations and personal biographies in use here: it usually begins with a short orientation to position the reader followed by an enumeration of the events, usually temporally sequenced, and it may finish with a final reorientation. Although this primary orientation is often not immediately apparent in the sectional and biographical texts reviewed, their general structure does allow the retelling of events arranged in chronological, and sometimes also thematic, sequences, which is naturally a distinctive feature of the *recount* genre. Other typical features are the writing in the past tense, sometimes following temporal sequences, the use of actional processes (by means of verbs), the use of the 3rd person - '[...] foram os fonogramas que ajudaram [...]' -, and the statement of details of time and time linkers - 'Depois das partituras [...]' ; 'Na década de 40 [...]' - place and manner.

The four examples below are illustrative:

²⁰ Foi tentar tocar nos 20 anos anteriores àquilo que muitas pessoas normalmente pensam que é quase o início da música portuguesa. [...] Nem eu nem o António Tilly negamos, é evidente, a importância do boom do rock português [...] mas a música portuguesa não nasceu aí (João Carlos Callixto, 18th February 2014).

Table 4 - Genre stucture of the panel *Da Rádio ao Disco (1960-1969)*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

<p><i>General opening orientation</i></p>	<p>Da Rádio ao Disco (1960-1969) – Sectional Text</p> <p>Na década de 1960, uma nova geração de músicos compositores e orquestradores, como Jorge Machado (1927-2006), Thilo Krasmann (1933-2004) ou Jorge Costa Pinto (1932), adoptou os novos estilos em voga no <i>jazz</i> e na música pop internacional.</p>
<p><i>The facts are listed</i></p>	<p>Progressivamente, a "canção ligeira" francesa e italiana foi chegando ao País. O Festival da Canção Portuguesa (1958) deu lugar ao Festival da Canção da RTP (1964).</p>
<p><i>The facts are listed</i></p>	<p>Também Joaquim Luís Gomes (1914) e Shegundo Galarza (1924-2003), já activos na década anterior, souberam actualizar-se e ajudaram a mudar a "canção ligeira".</p>
<p><i>The facts are listed</i></p>	<p>De entre os cantores, tiveram um papel importante Simone de Oliveira (1938), Madalena Iglésias (1939), Paula Ribas (1934), António Calvário (1938), Artur Garcia (1937), Tony de Matos (1924-1989) ou João Maria Tudella (1929) - de todos se mostram fonogramas na exposição.</p>
<p><i>The facts are listed</i></p>	<p>Quanto a autores de letra e compositores, foram vários os que se destacaram, entre eles, António José (1929-2003), Eduardo Damas (1921-2005) e Manuel Paião (1926-2005), Carlos Canelhas (1927) e Nóbrega e Sousa (1913-2001).</p>

Table 5 - Genre stucture of the panel *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1960-1967)*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

<p><i>It begins with a short orientation to position the reader</i></p>	<p>Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1960-1967) – Sectional Text</p> <p>Os estilos do <i>pop</i> e <i>rock</i> foram adoptados tardiamente em Portugal.</p>
<p><i>The facts are listed, in temporal sequence</i></p>	<p>Entre as primeiras gravações, conta-se, em 1960, um fonograma do cantor e guitarrista Daniel Bacelar (1943) e do duo Os Conchas (1960-1963), músicos premiados com a gravação de um disco no concurso <i>Caloiros da Canção</i>, da Rádio Renascença. Como consequência, outros músicos editaram discos, entre eles Zeca do Rock (1943) que, em 1961, gravou a canção <i>Sansão Foi Enganado</i>.</p>
<p><i>The facts are listed</i></p>	<p>A popularidade da música <i>pop</i> anglo-americana, especialmente dos ingleses <i>Shadows</i> e <i>Beatles</i>, levou muitos jovens a formarem grupos.</p>

The facts are listed

Entre estes, contaram-se os **Sheiks** (1963-1969), um dos mais populares; o **Conjunto Mistério** (1963-1967), que mais tarde estaria na origem do Quarteto 1111; **Os Ekos** (1962-1970), com o baterista Mário Guia (fundador do Rock Rendez-Vous na década de 80) e o baixista Zé Nabo, também dos mais populares, gravando seis discos ao longo da década; o **Conjunto João Paulo** (1962-1979), da Madeira - o primeiro grupo *pop-rock* português a gravar um LP - que popularizou canções como *Hully Gully do Montanhês* ou *Milena (a da Praia)*, cantadas por Sérgio Borges;

The facts are listed

e, numa abordagem aos vários estilos em voga na segunda metade da década, o **Quinteto Académico** (depois Quinteto Académico + 2) (1960-1969), por onde passaram Pedro Osório, Jean Sarbib, Dany Silva ou Mike Sergeant, além de vários músicos estrangeiros.

Table 6 - Genre structure of the panel *Thilo Krasmann - 1933-2004*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

It begins with a general orientation

THILO KRASMANN - 1933-2004 – Biographical Text

Director de orquestra, orquestrador, arranizador, compositor e multi-instrumentista, os seus arranjos e orquestrações, a par das várias funções que desempenhou na indústria discográfica e na televisão, foram decisivos para o desenvolvimento da música ligeira em Portugal nas últimas quatro décadas do séc. XX.

The facts are listed

Filho de pais pianistas, estudou acordeão e piano na Alemanha, onde nasceu.

The facts are listed

Em 1957 fixa-se em Lisboa como professor de música e pouco depois integra o Conjunto Hélder Martins, deixando o ensino para se dedicar em exclusivo à prática como instrumentista e arranizador.

The facts are listed

Em 1962 cria o seu próprio conjunto, Thilo's Combo, com o qual constituiu um repertório de estilos diversos. A afinidade ao *jazz* e à *bossa nova* foram determinantes na configuração do estilo das suas orquestrações.

The events are listed

A partir de 1969, com o fim do Thilo's Combo, passa a dirigir uma pequena orquestra no programa televisivo *Zip-Zip*, iniciando assim uma carreira como director musical, quer em programas de televisão, quer na produção discográfica.

The facts are listed

Foi consultor e produtor de vários programas televisivos, como *Nicolau no País das Maravilhas* (1975), onde se destacou a música da rábula *Sr. Feliz e Sr. Contente*. Estas colaborações marcaram o início de um longo período de actividade na televisão, em que desempenhou várias funções.

Finishing with a reorientation

Thilo Krasmann foi um dos orquestradores de maior sucesso do Festival RTP da Canção, ao vencer seis edições entre 1976 e 1997. A Casa da Imprensa distinguiu-o em 1970 pelo seu contributo para a valorização da música portuguesa.

Table 7 - Genre structure of the panel *Paulo De Carvalho – 1947*, exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

It begins with a general orientation

PAULO DE CARVALHO – 1947 – Biographical Text

Cantor, compositor e autor de letras, foi um dos protagonistas da música popular portuguesa das últimas décadas. Nas suas canções confluem vários estilos musicais com impacto em universos como o fado, a música ligeira e o *pop-rock*.

The facts are listed

Iniciou o seu percurso musical em 1963 nos Sheiks, no qual tocou bateria, compôs e cantou, destacando-se pela improvisação vocal e pelo recurso ao falsete, que viriam a ser fundamentais no seu estilo interpretativo e composicional.

The facts are listed

Após deixar os Sheiks, em 1968, integrou o Thilo's Combo e vários projectos experimentais, mas a sua carreira só registou um salto significativo na década de 1970, sobretudo devido a quatro participações no Festival RTP da Canção (FRTPC). Paulo de Carvalho venceria este certame em 1974 com *E depois do adeus*, tema que serviu de senha na revolução de 25 de Abril.

The facts are listed

Com as mudanças na indústria discográfica, dedicou-se à composição do seu próprio repertório, iniciando colaborações com vários músicos, de Júlio Pereira a Carlos do Carmo, para quem compôs *O Cacilheiro* ou *Os Putos*, canções que contribuíram para a recuperação do estilo performativo do fado.

The facts are listed

Ainda na década de 1970, integrou o grupo Os Amigos, que venceria a edição de 1977 do FRTPC, participou como actor em peças musicais e foi responsável pelo departamento de Artistas e Repertório da editora Nova-Companhia de Música.

The facts are listed

A partir de 1977 e ao longo da década de 1980, incorporou os estilos *jazz-rock* e o *funk* na sua música e dedicou-se também à escrita de canções inspiradas no fado, destacando-se *Os Meninos do Huambo*, o maior êxito da sua carreira.

The facts are listed

Já na década de 1990, interpretou fados consagrados com a Orquestra Filarmónica de Londres e com a Orquestra Sinfónica Portuguesa.

The facts are listed

Em 2007, comemora 45 anos de carreira.

Ultimately, the use of the *explanation* and *recount* narrative genres, one for the exhibition as a whole and the other for the sectional and biographical texts, are complementary. *Explanation* is mainly in line with a more conventional museum form of communication by explaining why or how something occurs (Ravelli 2006; 2007). Likewise, *recount* conveys the traditional role of the museum of cataloguing objects and explaining phenomena (Ravelli 2006; 2007). These two genres form a complementary pair: *recount* genre is immediately recognized by the audience and is therefore in a better position to influence interpretation so it meets the precise goal of the *exposition* genre, namely to influence visitors. One reinforces the other.

The appropriateness of these two narrative genres' to transmit knowledge about music in the context of the goals of the contemporary museum is open to question. Within the ongoing crisis in the museum sector that has been pushing professional practice into more dynamic approaches towards actively shaping visitors' minds, the above mentioned genres are not particularly effective. On the other hand, some authors have warned about the dangers of dramatic shifts in social practices (Schultze 2010): in fact, visitors come to the museum expecting some familiarity with cultural genres so that the whole can make sense, and a very drastic move by presenting information in a more dialogic genre, like *discussion* for instance, may produce some resistance and disappointment as well. Ultimately, it might not be inappropriate to find a delicate balance between the two approaches, one already known and one that is new. It is of the utmost importance that museums find ways to present multifaceted discourses about cultural objects and to deliver useful communicative spaces for visitors to experiment, explore and become engaged.

Thus far, I focused on the narrative genres conveyed by the overall exhibition and by its sectional and biographical texts that reflect the identified contexts of culture and the privileged social roles for both museum and visitors.

I will now turn to a different analytical tool, that of the register of the texts, which reflects the situational context. As mentioned above, unlike genre, register attempts to differentiate every instance of communication by stressing its situational specificity. Furthermore, genres do not necessarily determine register, and vice versa. I will now concentrate on field, tenor and mode layers by analyzing the various linguistic patterns used to realize situational contexts (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts).

II. 1.2. REGISTER IN SECTIONAL AND BIOGRAPHICAL TEXTS^{21; 22}

FIELD

The overall text is informative, more specifically it provides data about the work and lives of a set of not very well known Portuguese musicians, musical genres, and technological settings.

Sectional and biographical texts were separated in former analytical work (see appendix C). In the following interpretative text, I will mention separately each set, sectional or biographical, when appropriate: if I do not mention any set, the interpretation encompasses both types of texts.

Diverse musical actors like *Emissora Nacional*, *cantores*, *gravações*, *canção ligeira* and so forth are the most frequent participants in sectional texts. In biographical texts, several figures are recurrent: Nóbrega e Sousa, Simone de Oliveira, José Afonso and so many others, as we shall further see.

There is considerable use of prepositional phrases, but participants are still addressed quite directly in the sentences – actually, there is no evidence of them being grammatically passivized.

Material processes (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts), active processes of doing, are the most recurrent and comply with an agentive representation of music and musicians through verbs like: *desenvolver*, *contribuir*, *trabalhar*, *vencer*, *criar*, *compor*, *desempenhar*, and so on. Moreover, some actors are also respectfully encoded as agentive through verbs like: *contribuir*, *enriquecer*, *marcar*, *enformar*, and *dar*. This positive representation is also achieved by narrating facts sequentially and does not show evidence of polarization in which undermining a different set of actors is a frequent tool.

Other actions are that of sensing and saying corresponding to mental and verbal processes in analysis. Mental processes usually encode affection but are fairly infrequent. Verbal processes are quite frequent and herein represent a semiotic process of saying that is not verbal, e.g. showing, indicating, and function as authoritarian arguments that typically highlight particular positive details: ‘Tozé Brito **destacou-se** ainda como compositor e autor

²¹ The data for the following narrative of register analysis can be found in appendix C.

²² Explanations of discourse analysis specific terms can be found in chapter I. 4. 2. Analytical Concepts

de letras[...]; ‘**Notabilizaram-se** também Paco Bandeira [...]’; ‘A exposição **mostra** fonogramas de cinco dos mais populares [...]’.

Relational processes are also very frequent and particularly worthy of discussion as they describe the nature of participants and are an argumentative force. These establish a relationship between two entities and can be of two types: identifying processes that establish particular relationships between various categories; and attributive processes in the sense that a quality is attributed to a participant, thus conveying acts of classification and judgment. The relational processes in the sectional texts herein are mostly identifying, and point to neutrality in the discourse by means of mentioning facts: ‘Um segundo disco **foi** imediatamente proibido pela censura’; ‘O cantor **era** Sacerdote da Igreja Católica’. The large majority of this kind of relational process does not account for an opinionative and thus subjective approach.

From the ideational point of view, they show no effective evidence of a contextual dimension that I can call ideological, based on political and power biases.

As to attributive relationals, they are very few and ascribe positive qualities to participants: ‘José Cid (1942) **foi um dos mais influentes**’; ‘a Filarmónica Fraude (1968-1971) **foi um projecto peculiar**’; ‘novos criadores como o poeta José Carlos Ary dos Santos [...] **são protagonistas dessa mudança**’.

Similarly, lexical choices predispose us both to specific semantic areas and to embody positive images of the musical reality by accessing their correlating cognitive experiences - lexical choices always carry typical areas of pragmatic meaning, or connotations:

Lexical features identified are:

(1) Semantic domains: issues of representation encompass diverse aspects of musical reality, musicians, musical genres, cultural phenomena, as we can see from some exemplificative terms: *vários músicos, sistema de produção da radio, gravação, música pop-rock Americana, vários músicos, o Festival da Canção RTP, autores de letra e compositores, novos criadores, os estilos pop e rock, outros músicos, o programa “Em Órbita”, projecto peculiar, a Orfeu, Rádio Triunfo, fonogramas, Vitorino, Arnaldo Trindade, Thilo Krasmann, Fernando Tordo* and many others.

(2) Items expressing assumed knowledge

(2.1.) Terms which have specialized technical meaning: *soluções harmónicas, abordagem melódica, rubato, mudanças de timbre e de dinâmica; fonogramas, produção*

fonográfica, gravação multipista, sintetizador Moog; cantautor; valsa, tango, swing, rock progressivo, jazz, new wave, bossa nova, canção ligeira, canção trovadoresca, nacional cançonetismo, música popular urbana, and also compositions such as: ‘características próprias das configurações instrumentais’, ‘mostrava já um afastamento dos estilos padrão’, and ‘apontavam já para uma mudança dos estilos musicais’. We can see from the above-mentioned list that there is a considerable use of musicological terms in the discourse. According to Ravelli, technicality should be explained, not presumed (Ravelli 2006: 97).

(2.2) Reference to personalities without explicit biographical details being presented: the set of texts mentions 132 musicians who are not generally known to the public at large but there is no specific biographical note about them within the exhibition texts. The list below reports only the names that I thought are likely to be unknown to a broad audience – very names like Rui Veloso, José Afonso and so forth were not included. However, some well-known names were kept on the list as they might not be familiar to more recent generations.²³

(3) Expressions of attitude

(3.1.) Evaluative and hierarchical lexical compositions: ‘discos de maior importância’; ‘um dos mais prolíficos compositores’; ‘de maior sucesso’; ‘é uma referência’; ‘uma das mais destacadas’; ‘dicção clara’; ‘um dos protagonistas’; ‘o maior êxito da sua carreira’; ‘um dos discos mais influentes’; ‘uma das figuras mais destacadas’; ‘viria a constituir uma das correntes mais significativas’; ‘um dos mais importantes protagonistas’.

²³ Alberto Ribeiro, Álvaro Azevedo, Américo Luís, Amílcar Cardoso, André Sarbid, Angel Studio, António Avelar de Pinho, António Borges Coelho, António Calvário, António Gedeão, António José, António Mafra, António Pinho, António Pinho Vargas, António Portugal, Aqui d'el Rock, Armando Gama, Arte e Ofício, Artur Garcia, Artur Ribeiro, Baden Powell, Banda do Casaco, Cantores de Abril, Carlos Canelhas, Carlos Dias Coelho, Carlos Mendes, Carlos Oliveira, Carlos Zíngaro, Celso Carvalho, Celso de Carvalho, Conjunto João Paulo, Conjunto Mistério, Daniel Bacelar, Dany Silva, Deltons, Dennis Farnon, Duo Ouro Negro, Edmundo Silva, Eduardo Damas, Elisa Lisboa, Emissora Nacional, Fernando Alvim, Fernando Carvalho, Fernando Chaby, Fernando Correia Martins, Fernando Guerra, Fernando, Jorge Seabra, Filarmónica Fraude, Filipa Van Uden, Francisco Fanhais, Francisco José, François Rauber, Giacometti, Green Windows, Guilherme Inês, Hélder Martins, Hugo Ribeiro, Jean Sarbid, Jerónimo Bragança, Jim Creagan, João Henrique, João Maria Tudella, João Nobre, Joaquim Luís Gomes, Joaquim Pessoa, Jorge Barreto, Jorge Costa Pinto, Jorge Machado, Jorge Ribeiro Monteiro, José Calvário, José Cheta, José Firmino, José Fortes, José Gomes Ferreira, José Jorge Letria, José Régio, José Serafim, Lopes-Graça, Luís Cília, Luís de Freitas Branco, Luís Linhares, Luís Moutinho, Luís Pedro Fonseca, Luís Piçarra, Luís Villas-Boas, Luís Waddington, Madalena Iglésias, Manuel Cardoso, Manuel Freire, Manuel Paião, Manuela Bravo, Maria da Graça, Maria de Lourdes Resende, Mário Viegas, Michel Magne, Miguel Graça Moura, Moreno Pinto, Né Ladeiras, Nuno Gomes dos Santos, Nuno Nazareth Fernandes, Nuno Rodrigues, Objectivo, Os Amigos, Os Conchas, Os Ekos, Paula Ribas, Pedro Caldeira Cabral, Pedro Luís, Pedro Osório, Petrus Castrus, Plexus, Pop Five Music Incorporated, Quinteto Académico, Raul Rosa, Rosa Lameiras, Rui de Mascarenhas, Rui Pato, Sérgio Borges, Sérgio Castro, Shegundo Galarza, Tantra, Tavares Belo, Tomás Borba, Tony de Matos, Tozé Almeida, União Académica de Avintes, Veiga de Oliveira, Viana da Mota, Violeta Parra, Zé da Cadela, Zé Maria, and Zé Nabo.

(3.2.) Qualities ascribed to participants (musicians and musical movements): *ousada, peculiar, nova, relevante, empreendedora, fundamental, fértil*.

A lexical analysis of the texts also reveals the topics observed:

Album titles; composition; cultural configurations; genre; great musicians; hidden musical practices; historical rationale; industry; influences; innovation; interpretative skills; instrumental compositions; media; musical features; musical styles; musicians; musicological appraisal; novelty; orchestrator; phonographic publishers; politics; recording; revolutionary musical moments; song titles; studios; talent; technology; youth.

On the other hand, it was the interviews, particularly with the curator António Tilly, that allowed me to glean the theoretical perspective about popular music that informs the exhibition. This brought me to a theoretical framework comprising several concepts from cultural and media studies - such as articulation, capitalism, class, consumption/ production, content industries, decision maker vs. celebrity, diversity, critical theory, gatekeeper, genre, history, innovation, media power, naturalizing, politics, power, production/ producer, style, and technological determinism (Mikula 2008; Steiner and Christians 2010; Hartley 2011) - and ethnomusicology/ musicology - e.g. musical innovation, musical practices, interpretative skills, genre, style, melody, timbre used in an appraisal attitude. Ultimately, this testifies for the curator's use of the interdisciplinary popular music studies approach.

This should not be taken as definitive or comprehensive, but rather a reasonable interpretation of the representational framework underlying popular music both as it is conveyed by the texts of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and as it is understood by curators. Ultimately, music is not only created, circulated, recognized and consumed, but also studied, and reported according to a range of concepts.

Reference must be made to some other aspects in addition to the already mentioned thematic diversity. Generally speaking, musicians, their music and actions, and institutional agents are judged or commented on positively in the text, which inevitably reflects the understanding of curators. There is considerable use of specific technical terms, which might compromise the broad accessibility of the text. Similarly, the inclusion of so many personalities might diminish the public's interest in the text and also suggests that curators assume the audiences have a broad knowledge of the context and publications on the subject.

It is worth noting the specific context in which the texts are presented: recent studies in the field of museum studies have highlighted the need for exhibition texts to maintain the focus of visitors on a few features at a time, both to facilitate interpretative links and to assist the track of information (Ravelli 2006).

These last two traits, use of technical terms and a condensed delivery of information, are indicative of an academic discourse. A more attentive analysis of the expression of attitude also testifies to this; when we look at the full length of the text, there is very little evidence of either evaluative and hierarchical lexical compositions or qualities ascribed to participants. This may show a determination to carefully avoid a personal and 'subjective' stance, as expected in academic discourse. As a matter of fact, biographical texts were all adapted from the encyclopaedia *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), and sectional texts followed the same style. Of course it is very clear to me that a set of exhibition texts must be grounded in academic research; however, this does not mean using the same linguistic resources and interactional features as those of the preliminary textual support, particularly when resource is made to an academic resource like an encyclopaedia. First and foremost, communication needs to be understood in relation to its context, that is, reading an encyclopaedic text at home differs dramatically from reading whilst standing in a museum exhibition. Contemporary museum studies have investigated the complexities of communication in museums: as a result, a set of communicative frameworks for written texts in museums has been developed that aim to appeal to a wide range of visitors and to foster active processes of meaning-making (Coxall 1994; Ferguson *et al* 1995; Ravelli 1996; 2006; 2007; Serrel 1996).

In a similar manner, the use of third person withholds the figure of the curator, which is not in line with the more recent museum study trends advocating that the texts explicitly show evidence of the curator's intervention in the meaning-making process to guarantee more responsive interactions with visitors. Mieke Bal (1996; 2011) addresses this approach clearly, and uses the term 'authoritative' to describe an exhibition that makes use of the grammatical third person: if the text does not allow the visitor to explicitly perceive the figure of the curator, the exhibition then follows into a 'dictatorial monological structure' (Bal 2011: 530).

In addition, it should be stressed that curating invariably presupposes selection and a narrative organization of what curators find interesting. In this specific exhibition, the language used construes the curators' vision of selected figures and trends of popular music

in Portugal between 1960 and 1980 and this must be clearly delivered by the museum for visitors to grasp it.

Equally important, even the most vigilant curator cannot help basing his/her narratives on preconceived notions and biases. If they are not understood as circumstantial, over time, they unwittingly become an obstacle for new approaches to overcome in daily discourses about music.

TENOR

As we have seen from the subsection I.4.2. Analytical Concepts, *tenor* analysis identifies how texts enable and motivate visitors to participate (Ravelli 2006). It will shed some light on the interactive meaning of the texts: does it allow a more passive interaction or a truly dialogic one?

The level of the text's social proximity/distance is studied by observing subjectivity vs. objectivity: more subjectivity goes hand in hand with more proximity and vice versa. This is a delicate issue: ultimately, the most important thing is to find a balance between the positive and negative side effects of using linguistic devices.

Features of subjectivity are very scarce: as it has been mentioned above, the text is written in the 3rd person thus avoiding curators' agency: this inherently ascribes power to the institution and makes the exhibition content uncontested.

Explicit evidence of encoding a personal point of view through evaluation and attitude devices are also infrequent: as we can see from the above-listed expressions of attitude presented in field analysis, some traits of judgmental or appreciative attitudes are reported through statements like: 'discos de maior importância' and 'um dos mais prolíficos compositores', but affective evaluation is completely non-existent.

I do not observe any other devices to assign subjectivity and thus proximity to the text contents, such as modal verbs and modal adjuncts (may, should, sometimes). Furthermore, the use of small statements describing facts makes the biographical texts in particular highly descriptive.

Lexical analysis has shown very little use of specific compositions explicitly conveying a personal appraisal of curators and this gives the audience no chance to engage and actively reply.

I would say that, from an interaction point of view, a successful visitor is expected to accumulate information and knowledge and agree with it as though he/she is in a teaching environment. Furthermore, this textual realization is in compliance with the structure of the genre identified, namely *recount*. From the interaction point of view, *recounts* tend to be more conventional allowing largely for passive responses.

MODE

Museum studies have made a dramatic shift by ascribing more importance to the visitor than ever before and so dialogic linguistic features must be used to meet communicative objectives. Mode analysis also focuses on the accessibility of the text by studying textual formality: does it fall into a more written or spoken style? Again, we must look for a careful balance.

There is a considerable use of technical music terms, which is in line with the written mode.

Some use of embedding in which units of clause structure are filled by elements which are themselves clauses, also conforms to a written style. This includes: ‘Após a desintegração da equipa, em 1976, Arnaldo da Costa Trindade, filho de Arnaldo Trindade, assumiu funções idênticas à da equipa anterior’. Nominalizations and nominal groups are also traits of a written mode. Nominalized vocabulary, actions expressed as nouns, is little observed: *desintegração*, *inspiração*, *recriação*, *orientação*, *estilização*, *alusão*, and so forth.

Some abbreviated syntax reveals the use of a style closer to the written register. This might raise some problems for the reader in the museum context: VC stands for Valentim de Carvalho, FRTPC stands for Festival RTP da Canção (these acronyms might become more exclusive than inclusive because visitors have to stop reading to discover their meaning). RTP stands for Rádio Televisão Portuguesa but this acronym is undoubtedly well known.

On the basis of these data, I conclude that the style used in the texts is formal and impersonal.

II. 2. VISUAL NARRATIVE

Three dimensions of the visual narrative articulate meaning and thus require discussion: the material culture choices for display; the organization of exhibits and spaces and the graphic design of text panels.

No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa displayed 201 record sleeves, and three or four turntables from the Music Museum's collection. The sleeves as well as the section where that were exhibited according to a previous selection (see appendix D).

In terms of the processes that gave rise to the selection, there was an initial proposal by João Carlos Callixto made as part of the work he had already done for the encyclopaedia: António Tilly then made some small adjustments.

As to the criteria underlying the selection, there was a specific intention to assure the three branches of practice, i.e. three musical genres, were covered coherently; this was followed by giving an account of the remarkable diversity of the phonographic production in Portugal and of the various Portuguese record publishers. Furthermore, care was taken to represent the most important singers in at least one record sleeve. But what was not explained through the texts, is the curators' criteria for selecting the 'most important' record and performer. In addition, the curator's option for not displaying the best-selling records was not explained.

The following excerpts from interviews with the curators offer useful insights for the understanding of the criteria that informed the selection of the record sleeves to display:

And we also tried to go not only by the singers and thematic units, but also by the record labels. For example, some of the records that were included were there because of the importance of Arnaldo Trindade (João Carlos Callixto, 18th February 2014).²⁴

and also:

²⁴ E nós tentámos também ir não só pelos intérpretes e pelas unidades temáticas, mas também pelas editoras. Por exemplo, houve discos que estavam lá pela importância da Arnaldo Trindade (João Carlos Callixto, 18th February 2014).

These are our criteria, not the industry's [...] the most important are the ones that show innovation within the same field, that introduced certain rock typologies in Portugal for example [...] there's always an idea of innovation, another thing is the idea of the best, but that is the discourse from our advertising, the most representative of the music, the best voice (António Tilly, 13rd November 2014).²⁵

I would consider that the visual narrative somehow highlights the determination to have a sound archive in Portugal. The increasing number of private collectors and collections of popular music records worldwide has assigned an immense significance for contemporary collecting. As a result, the history of contemporary collecting by private individuals has drawn our attention to the importance of reflecting on how institutions can face the challenges of safeguarding contemporary culture. As for the case of *No Tempo do Gira-Discos* exhibition, the records exhibited were the property of the Arquivo da RDP, the collection of João Carlos Callixto and some individual collectors. This indirectly calls for the need to ensure that the best practices of collecting documenting and safeguarding are acknowledged and promoted by institutions in Portugal.

Contemporary museums and exhibitions ought to be multi-media experiences and therefore encompass different modes of presenting information. In line with this, the organization of exhibits and spaces, and the graphic design of text panels also construct meaning and need to be accounted for.

Turning to the exhibition organization in terms of space, it was set out in a U shape with the jukeboxes at the centre. As the museum does not have a specific gallery for temporary exhibitions, panels and records were displayed along the inner sides of the room columns and walls. These form both a passageway and an inner rectangle where concerts and other activities usually take place. It follows that the narrative was not bounded within its own limits, but intertwined with that of the permanent exhibition, as we can see from the photos below:

²⁵ Os critérios são nossos, não são da indústria [...] os mais importantes são aqueles que mostram inovação dentro do mesmo domínio, que introduziram, por exemplo, determinadas tipologias do rock em Portugal [...] há sempre uma ideia de inovação, outra coisa é a ideia de o melhor, mas isso é dos discursos publicitários, o mais representativo da música, a melhor voz (António Tilly, 13rd November 2014).



Figure 1 - General view of the temporary exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and the permanent exhibition of Museu da Música



Figure 2 - General view of the temporary exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and the permanent exhibition of Museu da Música

Records were displayed both on the walls and inside structural showcases:



Figure 3 - View of the sleeves exhibit settings and respective tables



Figure 4 - View of showcases with sleeves of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* and showcases of the permanent exhibition of the museum.

Overall, this articulation and the lack of a professional designer due to economic restriction did not contribute to a consistent design and a compelling narrative.

As to the text panels, they are very extense and therefore graphically dense.



Figure 5 - View of texts panels of the exhibition *NoTempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

As to the composition of panels itself, they are densely printed. According to Kress and van Leeuwen (1996), this allows a linear and strictly coded reading: from left to right and from top to bottom. Studies about reading paths have proven visitors willingness to skip some parts when they are confronted with such density. Moreover, this might be understood as a form of cheating by readers leading to a nagging sense of guilt (Kress and van Leeuwen 1996: 204).

The composition of the sectional panels also involved different degrees of salience by putting the musicians' names in bold, as we can see from the photo below:

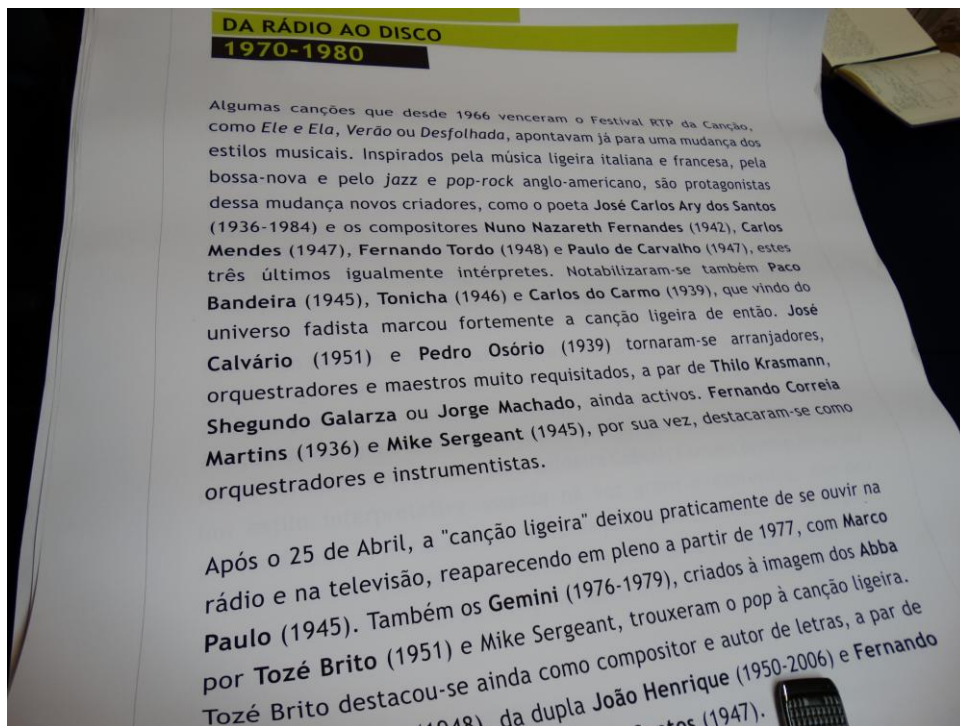


Figure 6 - Detail of a text panel of the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*

Some rhythm is achieved which allows a more interactive reading (Kress and van Leeuwe 1996: 201): furthermore, viewers of spatial compositions intuitively grasp such a hierarchy and it draws their attention to the names of the musicians. According to Rui Nunes, the idea might have been for the text to highlight the name of musicians that also have an individual text panel. As it was the case, nevertheless, this was not only explained elsewhere, as ended up not being the case: as such, I believe the number of the artists emphasized is not suitable to hold a visitor's attention and memory, and leads to frustration. Similarly, mentioning the year of birth and death at all times introduces too much complexity and clearly breaks down the fluidity of the reading.

II. 3. SONIC NARRATIVE

One question exhibition developers should ask at the beginning of their creative work is: what is the best mode to deliver the theme with groundbreaking rigor and breadth? I think that it is only when we exhibit music sound that music can be fully represented by a museum exhibition dealing with music.

Objects have always been of primary importance in museums, but as yet the conceptual understanding of the object has been very restrictive. Some ecological approaches to music have recently claimed that if music has affordances that can affect us, then it is material. Despite its intangibility, music is material as long as it offers the audience an opportunity to react (Clarke 2012; Dibben 2012), thus we can advocate that music can be displayed in museums. Some authors also stress the importance of music sound in establishing a sense of belonging and community, and in conveying emotion, evoking memory, and a sense of the perpetual presence of the past in a way that a tangible object cannot (Leonard 2013; Mortensen 2012). Furthermore, music fosters an immersive experience that promotes democratized relationships in which visitors are guided not only by cultural conventions but also personal stories. Furthermore, technology has been creating devices to exhibit music in museums and this means that new practices for the representation of music can be introduced and consolidated.

In relation to *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, throughout my conversations with the various actors involved in the organization of the exhibition I was aware that care was taken by all to ensure the sound of the records would be heard.

That was something we said from the start, but it has to be heard, and then Rui came up with a solution (António Tilly, 13rd November 2014).²⁶

In fact, Rui Nunes collaborated with the enterprise Creative for the loan of two digital jukeboxes with individual headphones. These were placed at the centre of the gallery and specifically offered at least one song from each record exhibited. Unfortunately, at this point, none of the curators could remember precisely which records or songs were selected to be displayed by the jukeboxes.

²⁶ Isso foi uma coisa que nós desde o início dissemos, mas tem que se ouvir, e depois o Rui arranjou uma solução. That was something we said from the start, but it has to be heard, and then Rui came up with a solution (António Tilly, 13rd November 2014).



Figure 7 - View of the Creative's jukeboxes used to display the sound of some records

Nevertheless, music sound can be given different levels of attention in an exhibition. For the exhibition herein, the focus was to complement the display of the record sleeves with music sound, rather than to plan the whole exhibition around the music sound of Portuguese popular songs.

It is not just the fact that the key actors only spoke about the displaying of music sound in the exhibition only when I asked them, but there were other concerns. I already quoted António Tilly saying that the aim was to institutionalize the musical phonogram as an object to be exhibited. Nevertheless, the prime purpose was to address the era of the turntable and this naturally led to the material dimension of the vinyl records.

AC: but why the record sleeves?

JCC: Because we wanted to do an exhibition about Portuguese discographic production, to show the music industry in Portugal through the object created by the record industry, i.e. the record, during those twenty years. So it wasn't an exhibition about the era [...] the real subject was the records, the lyrics, the music [...] as if ideally that music was all digitally available or on the internet. When people are going to see the exhibition they want to hear the music, so the music is there to be listened to (João Carlos Callixto, 18th February 2014).²⁷

²⁷ AC: Mas porquê as capas de discos?

Furthermore, overtly and uproariously exhibiting musical sound in a museum is a very new practice and thus timidly adopted; it presupposes a generous budget, which the museum clearly did not have, and an appropriate architectural setting. Ultimately, I believe this is what is at the heart of the team's motives for conceiving the exhibition from the point of view of the records sleeves. Additionally, imagining which physical objects might be exhibited is almost a spontaneous rationale when we are organizing an exhibition, be it in a museum or not.

II. 4. CONCLUSION

In the above section, I reflected upon the practice of exhibiting popular music by analyzing the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso Pela Produção Fonográfica Portuguesa* from the perspectives of music studies and museum studies.

Three narrative layers were examined: written, visual and sonic, with the primary emphasis on the written narrative.

From the museum studies perspective, I examined exhibitiv choices and the interactive practices allowed by the narratives. Exhibitiv practices comprise the objects selected for exhibition. The focus was mainly on material culture through the exhibition of record sleeves and a few turntables, accompanied by a textual narrative and the music sound available upon request.

Emphasis must be placed on the curators' introduction of the musical phonogram as a museum artifact, thus fostering a shift in practices for the exhibition of music. Nevertheless, this was mainly addressed through material culture, namely the record sleeves; the exhibition of music sound was informed by the record sleeves.

It is worth recalling that the exhibition of popular music through materialities, such as record sleeves and music sound, introduces a new perspective of heritage and cultural memory values. And yet at no time do the texts explicitly link the term *heritage* with popular

JCC: Porque nós queríamos fazer uma exposição sobre a produção discográfica portuguesa, mostrar a indústria musical em Portugal através do objecto de criação da indústria discográfica, que é o disco, durante aqueles 20 anos. Portanto, não era uma exposição sobre aquela época [...]: o foco era os discos, os textos e a música [...], como se idealmente aquela música estivesse toda disponível em formato digital ou na internet. As pessoas quando vão ver a exposição querem ouvir e então têm aqui a música disponível para ser ouvida. (João Carlos Callixto, 18th February 2014).

music, or even mention *heritage* at all.

The analysis of text panels, genre and register raised several points. The narrative genres uncovered, namely *exposition* and *recount*, do not allow for a dialogic relationship with visitors. Meanings are given rather than negotiated. Their interactional role is to ask visitors to acknowledge and endorse the data provided, thus suggesting an institutional voice.

In line with this, I found several instances of the use of specialized technical terms and a dense list of musical figures that reveals an objective stance, and thus distance. On the other hand, representatives do not speak for themselves. Finally, an absence of the curators' personal opinions and the use of the third person reflects formal and impersonal approach as opposed to informal and personal one.

These traits are particularly evocative of academic discourse, which is corroborated by the fact that the majority of the texts were actually adapted from the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século xx*.

From the music studies point of view, the exhibition addresses the diversity of popular music produced by the Portuguese phonographic industry in the 1960s and 1970s, much of it unknown to the general public. This is accomplished by means of an historical narrative on genres.

My aim was to unveil the concepts underlying the discursive representation of popular music by wall texts, as well as to characterize how the curators perceive popular music. Cultural studies and ethnomusicology are the most evident academic domains at stake. I was surprised by the mismatch between the contents of panel texts and the curators' understanding of popular music. Although texts address issues subsumed in the curators' mental configurations, none of them explicitly associate causes and effects. As a matter of fact, I could not find in the texts the compelling arguments that I encountered in the interviews. Texts do not explicitly draw our attention to the role of the Portuguese phonographic industry. For the layman visiting the exhibition, mere mention of the names of publishers is certainly not enough. Also, there are no clear explanations about how the three genres are distinguished by the different musical practices so, for the untrained eye, they remain bounded by the conventional understanding of the music's characteristics.

Meanwhile, despite the limitations of the design of the panels, I believe visual and sonic narratives could have engaged visitors more effectively. Original record sleeves are now above all a collector's item, so an object of appreciation. Furthermore, displaying the

songs' music sound would have allowed remembrance, nostalgia and a sense of belonging.

To close, Screven (Ravelli 2006: 70) coined the term *conventional* to describe an exhibition in which the language of texts allows a more passive interaction and I believe this is in line with the written museological practice that was described herein. Witcomb's framework focuses on the exhibitions and museums as a whole. The author used the terms *spatial* and *dialogic* when the interactive practice is truly negotiated, and *technical* to refer to passive transmission. Overall, the exhibition *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso Pela Produção Fonográfica Portuguesa* can be viewed as conventional and spatial. Although intended to be *dialogical*, ultimately it was also highly *technical*.

CHAPTER III - EXHIBITING POPULAR MUSIC IN PORTUGAL: A MAGIA DO VINYL, A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE (EXPOSIÇÃO DE DISCOS DE VINIL 1955-1975), (OFICINA DE CULTURA, ALMADA, 2008; FORTALEZA DE SANTIAGO, SESIMBRA AND CONVENTO DOS CAPUCHOS, ALMADA 2009; AND CACILHAS AND PALÁCIO DO LANDAL, SANTARÉM 2013).

A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade was originally held at the Oficina de Cultura in Almada from 11th to 31st October 2008, and was curated by José António Correia dos Santos.

In addition to analyzing the process leading up to exhibition, the study also encompassed the three levels of narratives, written, visual and sonic, as well as in-depth interviews with its curator José Correia dos Santos, and the executive coordinator of the project from the Oficina de Cultura, Nuno Caeiro.

José Correia dos Santos is retired from a multinational. He is also a private collector who owns over 10,000 records (vinyl and CDs): his collection covers almost all musical ‘genres’, including pop-rock, jazz, ethnic music, classical music, electronic music and contemporary music. The following excerpt from my conversation with him in June this year describes how he sees himself:

First and foremost I am a music lover; I'm a music lover more than a collector; I am a music lover and yet I'm more than that - I'm someone that has always been really interested [...] and from a very early age. I'm an atypical collector shall we say; collectors are usually people who are set on certain things [...]; I only have things that I actually like; I don't buy things I don't like (José Correia dos Santos, 19th June 2014)²⁸.

Nuno Caeiro started working as a technician of Câmara Municipal de Almada²⁹ (CMA) namely at the Oficina de Cultura in 1995 when he was still finishing high school but, as the gallery was open mainly at the end of the working day, he was also able to do a degree in Architecture at the University of Lisbon. By 2008, he was working as a museography technician and was entirely responsible for the production of the exhibition. This involved almost everything from the architectural to managerial aspects of getting the

²⁸ Eu sou acima de tudo um melómano, antes de ser colecionador sou um melómano, sou um melómano e sou mais do que um melómano, sou uma pessoa que de facto sempre se interessou [...] e isto foi desde muito cedo [...] sou um colecionador atípico digamos assim, os colecionadores normalmente são pessoas que são fixados em determinadas coisas [...] eu só tenho aquilo que gosto de facto, o que não gosto não tenho, não compro (José Correia dos Santos, 19th June 2014).

²⁹ Almada City Council.

exhibition off the ground. His interest in the profession is such that he is now doing a master's in Museology at ESBAL (Escola Superior de Belas Artes). However, he continues to work as a technician of Câmara Municipal de Almada (CMA), but now is based at the Convento dos Capuchos, where he received me.

Oficina de Cultura is in the Almada district: it is one of CMA's five cultural facilities which can hold exhibitions. According to the CMA website, the gallery's mission when launched in April 1994 was to host cultural projects. Although not formally a museum, it is specifically designed to put on exhibitions each lasting two weeks, which turn out to be released every two weeks. Proposals from associations, organized groups and cultural institutions are particularly welcome.

The building had previously been used as a car stand with a gas pump for at least 35 years by Santa Casa da Misericórdia. However, when the gas pump and the car stand were closed due to developments in the city, the CMA decided to take advantage of its prime location for cultural activities.

The name Oficina de Cultura not only alludes to the building's past, but also fosters the idea of an active producer of culture.

Proposals for projects are sent primarily to the city councillor for culture, António Matos. He meets the proponents personally before allocating the projects to the relevant culture, sports, social action, education or other services.

As city council facilities, in addition to its own annual budget, the gallery also has the possibility and the ethical obligation to use the city council's services and resources. Significant savings can therefore be made when budgeting for an exhibition; more specifically, advantage can be taken of the city's architectural, carpentry, electricity and transport resources for the conception, production, and operation stages, as well as, as well as general services such as insurance, security and maintenance.

According to Nuno Caeiro, the CMA puts up no resistance to any kind of exhibition organized at Oficina de Cultura:

From my experience, it's enough for an idea to be put on the table and there is a 90% probability that the council will seize it and make it happen (Nuno Caeiro, 17th November 2014).³⁰

Nonetheless, there have never been any exhibitions about music or popular music at the gallery before or since *Magia do Vinil, a Música que mudou a Sociedade*. Every year the city hall endorses *Opções do Plano*, which is a plan encompassing all domains of action to be implemented along the year. Although I did not have the opportunity to consult the plan for 2008, I found from examining the 2014 plan that it establishes general guidelines and recommendations rather than specifically addressing each cultural facility. As such, it defines no specific procedures for Oficina da Cultura. On the other hand, the president's introductory note draws attention to the city hall's understanding of tourism, culture and knowledge as promoters of job creation and quality of life. Further down, point five standardizes procedures for culture, sports, solidarity and security. Subheading 5.3. on culture reads:

To give continuity to the preservation and valorization of the council's material and immaterial heritage through studies that specifically address its valorization and safekeeping, the restoration of its cultural, architectural, documental, archaeological, natural and landscape heritage³¹

Despite this sweeping stance and the lack of any direct mention of music, I cannot help being fascinated by the reference to immaterial heritage. Even though there are no further developments in point five specifying the term 'immaterial', there are undoubted allusions to its historical and cultural value.

Turning to the exhibition itself, José António Correia dos Santos had the original idea which he then discussed with some friends from the Associação dos Antigos Alunos da Escola Emídio Navarro in Almada. The association then contacted Câmara Municipal de Almada, which welcomed the project and decided to go ahead with it. Although the contact was made by José Correia dos Santos, he did so as the president of the Association, not in his personal name.

³⁰ Eu, pela experiência que tenho de município, basta uma ideia vir para cima da mesa e o município 90% das vezes agarra e consegue realizar (Nuno Caeiro, 17th November 2014).

³¹ Dar continuidade à preservação e valorização do património material e imaterial do concelho, desenvolvendo estudos específicos considerando a sua valorização e salvaguarda, recuperação do património cultural, edificado, documental, arqueológico, natural e paisagístico.

The exhibition aims to highlight and acknowledge the popular music and musicians of the Anglo-American early vinyl record era, as well French, Brazilian and Portuguese music. The temporal focus is placed on the period vinyl emerged, namely from 1955 to 1975, which the curator sees as a groundbreaking era in Western cultural life. A broad set of popular musical genres is addressed, such as pop, rock, jazz, soul music, and so forth through the display of the 'most important' works released by the most important musicians.

In other words, we are given two main actors: on the one hand popular music and its musicians, and on the other hand vinyl records. The following words of the curator testify to this:

The premise was to show the magic of the music of 1955 to 1975 that changed the world and society; it is an extremely important cultural set of the 20th century that is greatly underrated by many people who are connected, shall we say, to erudite music here [...]; it was to show the main body of this period, the most important works, brilliant or close to it [...], in pop-rock and popular music in the broadest sense, encompassing jazz, French, Portuguese and Brazilian music, because the period was of great importance in society and also much bigger than it is sometimes credited for; it changed people's lifestyles [...] 1955 to 75 was the most creative phase, the leading creators are all there (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³²

and:

If we look at the way society developed and how the vinyl record came into people's houses, all of a sudden we were able to have music at home [...]; the vinyl record changed both society and the way our lives were organized, it's a cult object. (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³³

³² O pressuposto era mostrar nos anos 55 a 75, a magia da música que mudou a sociedade, que é um corpo cultural muito importante no século XX que é muito menosprezado por muita gente ligada aqui à música erudita digamos assim [...], mostrar o corpo principal desse período, as obras mais importantes, geniais, enfim próximas disso [...] no pop-rock e na música popular em sentido mais lato, pondo o jazz também e a música francesa, portuguesa, brasileira, porque é um período que teve uma grande importância na sociedade e também uma dimensão maior do que a que às vezes lhe é dada, mudou os hábitos na vida das pessoas [...] 55 a 75 é a fase mais criativa, os principais criadores estão todos aqui (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

³³ Se olharmos para a forma como a sociedade se desenvolveu e o disco de vinil entrou nas casas das pessoas, de repente podíamos ter a música em casa [...] o vinil transformou tanto a sociedade e forma como as nossas vidas se organizaram, é um objecto de culto (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

Alongside the exhibition, Oficina da Cultura provided guided tours with the curator and edited a small exhibition catalogue. Finally, Oficina da Cultura but mostly José António Correia dos Santos made a visible effort to publicise the exhibition extensively in the mass media.

The following objects were selected as exhibits: the reproduction of nearly 500 vinyl record sleeves and some other items of material culture related with popular music, a 24-hour selection from records that continuously plays musical sound over loudspeakers in the gallery, and text panels. These generated three concomitant narratives: a visual one made up of the images of the record sleeves and other objects of material culture; a sonic one exhibited by the sound of some songs; and a written one delivered by the text panels.

III.1. WRITTEN NARRATIVE

The exhibition has a principal and a secondary titles, *A Magia do Vinil: a Música que Mudou a Sociedade*, clearly denoting the chief purpose of the curator: to show evidence of what has strikingly and permanently changed Western societies from the cultural point of view: vinyl record and their music.

In formal terms, it is divided into the following 20 sections:

1. An exterior panel at the exhibition's entrance with its title, *A Magia do Vinil*;
2. An interior hall with a more explanatory version of the title, *A Magia do Vinil, a música que mudou a sociedade*, and a large introductory panel with a text by the city councillor for culture and 14 sections that have a thematic temporal sequence, each with its own title and texts: these 14 sections cover the entire exhibition and use the same texts as the catalogue (the contents of these sections are actually an extended informative version of the exhibition that is subsequently released);

3-20. The exhibition unfolds into 18 sections introduced by a sentence or a couple of sentences each. The large majority of the sections exhibit no more than a set of vinyl sleeves selected by the curator as the best ones produced within the specific time-period or thematic section addressed. A few sections have no introductory text at all and exhibit material culture related to popular music such as guitars, record players, books and magazines.

The use of *A Magia do Vinil* as the title for the external entrance of the exhibition, immediately followed by *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* (The Magic of Vinyl, the Music that Changed Society) in the interior entrance hall is interesting and

highlights the idea transmitted in the subtitle; as we shall see, this is one of the main intentions of the exhibition.

I will now make a linguistic analysis of the introductory panel and the exhibition itself.

III. 1.1. NARRATIVE GENRE IN THE LARGE INTRODUCTORY PANEL

Both the central location and size of the large introductory panel make it an essential instance of communication for analysis thus providing a good opportunity to study how the curator represents the subject.

The city councillor for culture wrote the first text. It differs from the others in both genre and register: it can be said to fall into *exposition* genre although episodically it uses an *explanation* genre tool (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A). *Exposition* genre aims to foster a point of view or argument:

Table 8 - Genre structure of the introductory panel of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

It begins by putting forward the writer's point of view (exposition genre)

The arguments that support the writer's point of view are listed and elaborated on (exposition genre)

A sequenced explanation is given describing the processes involved in how something occurs (explanation genre)

A sequenced explanation is given describing the processes involved in how something occurs (explanation genre)

Em Outubro, mês da música em Almada, os ritmos e os sons invadem os equipamentos culturais do Concelho, reunindo as pessoas e promovendo a partilha de emoções que só a música consegue despertar.

Mas, a música não se faz só de sons. Invoca também, formas e cores que se lhe associam e a perpetuam. Ao materializar-se em disco, a música sai dos palcos e dos espaços públicos e entra nas casas das pessoas, estreitando a relação e conquistando o espaço de cada um.

A música desperta paixões e da paixão nascem sentimentos de pertença facilitados pela gravação discográfica dos maiores êxitos musicais. E até dos menores, porque não são mensuráveis, as coisas do gosto e da emoção!

Foi desta paixão que nasceu a coleção de discos de vinil, desenvolvida por um grupo de antigos alunos da Escola Secundária Emídio Navarro, em Almada, e que agora se dispõem a partilhar com a cidade, ela própria percursora dos mais significativos movimentos musicais, de que a explosão do Rock Português nos anos 70 e 80 é um significativo exemplo.

A exposição destas capas de discos vinil, apoiada pela Câmara Municipal de Almada, representa o reconhecimento do valor cultural e social da Música e das diversas formas de criação artística que lhe estão associadas.

Final reiteration of the original point of view (exposition genre)

Porque, afinal, a música também se vê, é tempo de ver a música, através das capas dos discos que lhe sublinham a magia.

António Matos
Vereador dos Serviços Municipais socioculturais, Desporto, Informação e Turismo

As a representative of Almada city hall wrote the text, it essentially constructs roles for both the institution and visitors. According to Ravelli (2006), the *exposition* genre is oriented towards influencing visitors by using persuasive arguments: however, it is not particularly inclusive but disguisedly authoritative.

The texts for each of the subsequent 14 sections of the panel generally have the same organizational structure and the main purpose is to inform by retelling events, typically using the *recount* genre. Nevertheless, the purpose of describing the musical panorama between 1955 and 1975 is also visible, thus revealing some features of the *report* genre (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A).

From the structural point of view, the various texts are largely in accordance with the conventional *recount* structure: typically, the text opens with a short orientation to position the reader, followed by a sequence of facts listed, and then a final re-orientation might be used (Ferguson *at al* 1995: 58). The following three examples are used as illustrations:

Table 9 - Genre structure of the panel *Pop em Inglaterra*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

	5. O Pop em Inglaterra
<i>Short orientation to position the reader</i>	Os grupos pop ingleses de 60 nasceram todos sob a influência do rock ‘n’ rol e da música negra americana.
<i>Facts listed</i>	No princípio de 60 havia os Shadows, que produziam uma música instrumental muito em voga na época.
<i>Facts listed</i>	Mas é principalmente com a influência dos Beatles – e também de Dylan evidentemente – que começaram a florescer as bandas pop.
<i>Facts listed</i>	A seguir aos Beatles e aos Stones, o grupo mais importante são os Kinks. Diferentemente daqueles, todas as canções são compostas por Ray Davies, o que faz dele um dos principais autores de 60.
<i>Facts listed</i>	Entre as bandas mais importantes, contam-se: Animals, Small Faces, Who, Yarbids, Them, Spencer Davis Group, Troggs, Walker

	<p>Brothers, Manfred Mann, Pretty Things, Seachers, Hollies, The move, Moody Blues, Bee Gees, Traffic, Cream, Procol Harum, Zombies, para mencionar apenas algumas.</p>
<i>Re-orientation</i>	<p>Cada uma destas bandas produziu um lote de canções que entraram na nossa memória colectiva e que de um modo ou de outro marcaram as nossas vidas. Muitas delas, apesar da erosão do tempo, fazem e farão parte do património cultural nosso e da humanidade.</p>

Table 10 - Genre structure of the panel *Os 45 RPM*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

	<p>9. Os 45 RPM</p>
<i>Short orientation to position the reader</i>	<p>Os 45 RPM são os discos de 7'' que apareciam sob a forma de EP (4 faixas, duas de cada lado) ou Single (duas faixas, uma de cada lado).</p>
<i>Facts listed</i>	<p>Até meados de 60, este formato era o mais vendido.</p>
<i>Facts listed</i>	<p>Não era assim no clássico e no jazz, onde por razões lógicas o LP era o formato mais procurado.</p>
<i>Facts listed</i>	<p>O LP foi progressivamente tendo vendas similares à dos singles e EP's. A dinâmica económica assim o permitiu.</p>
<i>Facts listed</i>	<p>Em Portugal, no entanto, dados os condicionamentos existentes, os formatos de 45 rotações continuaram a ser os mais vendidos.</p>
<i>Re-orientation</i>	<p>Estes apareciam no mercado sob duas formas: os editados localmente, como os dos Beatles e Stones, e os editados no estrangeiro, nomeadamente os editados em Inglaterra e França.</p>

Table 11 - Genre structure of the panel *Música Francesa, Música Latina*, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

	<p>13. Música Francesa/Música Latina</p>
<i>(No short orientation to position the reader) – Event listed</i>	<p>A diva da canção francesa é Edith Piaf. Piaf influenciou todos os que se lhe seguiram.</p>
<i>Facts listed</i>	<p>Mas a figura canónica da música de língua francesa é Jacques Brel, um belga que fez a sua carreira em França. Brel influenciou tudo, incluindo numerosos autores ingleses e americanos. As suas canções estão traduzidas para imensas línguas e existem dezenas de versões das mesmas. Scoot Walker venera-o tanto que lhe dedicou um disco inteiramente preenchido com canções suas.</p>

<i>Facts listed</i>	Na canção francesa merecem destaque Georges Brassens, Leo Ferré, Jean Ferrat e Serge Gainsbourg. Destes, o mais original e importante é Brassens.
<i>Facts listed</i>	Entre a chanson e o pop existem dois nomes que editaram alguma boa música em 60 e que tiveram um imenso êxito em Portugal: Gilbert Bécaud e Charles Aznavour.
<i>Facts listed</i>	A pop francesa teve em 60 uma elevada qualidade. Michel Polnareff, Françoise Hardy e Jacques Dutronc e ainda Adamo, Nino Ferrer e Antoine são os principais protagonistas. Sylvie Vartan e Johny Halliday foram duas figuras que à época tiveram grande êxito.
<i>Facts listed</i>	Em Itália destacou-se Rita Pavone, que cantava canções de Nino Rota, autor das bandas sonoras dos filmes de Fellini.
<i>Facts listed – no final re-orientation</i>	Em Espanha, há que referir em primeiro lugar Paco Ibañez, um grande compositor. Joan Manuel Serrat, o grupo Aguaviva, Luis Llach e Maria del Mar Bonet são nomes importantes de 60 e 70.

Other linguistic features also comply with the *recount* genre, e.g. an extensive use of the past tense - ‘Os grupos pop ingleses de 60 *nasceram* todos sob a influência do rock ‘n’ rol e da música negra americana.’; ‘Em Itália *destacou-se* Rita Pavone, que *cantava* canções de Nino Rota [...]’; a sequenced, sometimes temporal, arrangement of the events, and a tendency to have individuals as participants rather than groups of individuals – names of musicians and pop-rock bands rather than ‘musicians’.

The *report* genre in use is not revealed by structural features, but is conveyed in the sentences. In the above examples, I find that several are driven by the purpose of describing and classifying things. This is shown in bold and italics in the following sentences: ‘**Os 45 RPM são** os discos de 7’’ que apareciam sob a forma de EP (4 faixas, duas de cada lado) ou Single (duas faixas, uma de cada lado)’; ‘**A diva da canção francesa é** Edith Piaf’; ‘A seguir aos Beatles e aos Stones, **o grupo mais importante são** os Kinks.’; ‘**Mas a figura canónica** da música de língua francesa **é** Jacques Brel [...]’; ‘A pop francesa **teve em 60 uma elevada qualidade.**’ These sentences are constructed by means of relational processes, which normally convey technical achievements of the subjects.

Although I have only presented a few examples, they are broadly representative of the approach taken. I conclude on the basis of an in-depth analysis of the texts that they are maintained consistent throughout.

As mentioned before in relation to the first exhibition analysed, the *recount* and *report* genres have a regulatory and pedagogic function, contributing to the museum's conventional role of explaining phenomena (Ravelli 2006). They typically support the communication of 'neutral' information practised by 19th century natural history museums (Ravelli 2009: 312) as well as other sorts of historical approaches in museums and elsewhere, and they foster a relatively authoritative role of persuasion. Visitors are given the right to receive the information through conventional institutional voices, but not to internally construct it. Furthermore, here a successful visitor experience would be for visitors to accept the ideas as unproblematic and trustworthy, resembling the authoritative communication model envisioned by the modernist museum. On the other hand, Museum Studies' reconceptualization of communication not only encourages multiple readings and enacts dynamic and responsive relations with visitors, but it also invites them to participate in the formation of knowledge in partnership with the museum; however, we must take into account that established visitors' need to receive information from museums, thus advocating a sensible balance between a traditional and a more flexible communication model.

Overall, the genre of this initial large panel necessarily falls into the *report* category (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A) not only because this is the organizational structure of all sectional texts but also because they are sequenced chronologically and thematically: after an introduction, the order is predominantly chronological and some thematic sections are introduced within this: *anos 50; Bob Dylan; Beatles / RollingStones; o pop em Inglaterra; pop Americano; música soul; o psicadelismo; os 45 RPM; singer / songwriters – cantores / autores; os anos 70; jazz; música francesa / música latina; música em Português; rock em Portugal / rock em Almada*.

This panel is necessarily representative of the curator's understanding of popular music. Nevertheless, it is unlikely many visitors read it thoroughly due to its length. In terms of what visitors actually understood, I believe the organization and text of the following 18 sections were much more significant.

III. 1.2. NARRATIVE GENRE IN THE EXHIBITION

The exhibition itself sleeves sections 3 to 20. Each one has its own title and an introductory sentence or sentences: as these isolated sentences do not convey an actual genre, I can therefore seize a genre for the overall exhibition rather than the genre for each section that we saw in the large introductory panel.

The overall genre of the exhibition is *exposition* (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A), as illustrated by the excerpts in the following table:

Table 12 - Genre structure of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

	A Magia do Vinil, a música que mudou a sociedade
<i>It begins with the curator's overall point of view or argument</i>	<p>Após a 2.^a guerra mundial a profunda mudança cultural começou nos EUA e alastrou à Europa. A grande vaga musical que a anima começou no jazz e estendeu-se ao rock e ao pop, acabando finalmente por contagiar outras músicas. Assim despontou um movimento global que será responsável não apenas por uma autêntica revolução musical mas igualmente no plano das mentalidades.</p> <p>A massificação da venda do disco de vinil em 60 terá um impacto determinante na mudança da sociedade, dando corpo a um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século XX.”</p>
<i>A logical sequence presents the points supporting the argument</i>	<p>ANOS 50</p> <p>Tudo estava a mudar. O rock encarnava a rebeldia da juventude, a sua vontade de mudar costumes e ser protagonista.”</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>POP EM INGLATERRA</p> <p>Produziu-se um lote de canções que faz hoje parte da nossa memória colectiva.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>BOB DYLAN</p> <p>Bob Dylan transformou a forma tradicional da canção. As versões das suas canções contam-se às centenas.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>POP AMERICANO</p> <p>Não voltaria a haver um período tão diverso, fecundo e criativo como o que vai de 1965 a 1969.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>MÚSICA SOUL</p> <p>A música negra desabrochou ganhando um colorido pop.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>PSICADELISMO</p> <p>A ‘Pop Art’, a música electrónica e a experimentação invadiram o pop com um caleidoscópio de influências nunca visto.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>SINGER SONG WRITERS</p> <p>Sob a influencia de Dylan, nasceram alguns dos maiores talentos do nosso tempo. Tim Buckley será porventura o melhor exemplo.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>ANOS 70</p> <p>Os estilos renovaram-se e multiplicaram-se. Novas tendências afirmam-se: o rock progressivo, o hard-rock e o chamado rock alemão são algumas.</p>

<i>New supportive argument</i>	<p>MÚSICA FRANCESA – MÚSICA BRASILEIRA</p> <p>O grande Jacques Brel e outros elevaram a música de língua francesa a um patamar que ela não voltaria a conhecer.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>JAZZ</p> <p>Eles iniciaram, influenciaram e moldaram o grande movimento musical de mudança. Eles são: Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Charles Mingus, Ornette Coleman, John Coltrane e Albert Ayler. Eles e os movimentos bop, cool e free jazz.”</p> <p>A interação do jazz com outras músicas e culturas foi preponderante para a evolução das formas musicais.”</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>MÚSICA PORTUGUESA</p> <p>José Afonso e Amália são dois pilares da música portuguesa. O génio criativo de José Afonso e o génio interpretativo de Amália impulsionaram a mudança na música popular portuguesa.”</p> <p>O movimento da bossa nova exerceu uma influência global, nomeadamente no jazz.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>ROCK EM PORTUGAL – ROCK EM ALMADA</p> <p>O rock feito na época em Portugal exprimia as debilidades estruturais e culturais do país, agravadas pela guerra em África.</p> <p>Os músicos de Almada em acção.</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>IMPrensa DA ÉPOCA</p>
<i>New supportive argument</i>	<p>BEATLES – ROLLING STONES</p> <p>Os Beatles foram os grandes impulsionadores da viragem, seguidos pelos Rolling Stones. A qualidade e a dinâmica de ambos foi decisiva na grande explosão criativa de meados de 60.</p> <p>Com a sua rebeldia ajudaram a reformar os costumes (roupas, cabelos, atitudes, linguagem) que definiram uma geração.</p>
<i>Final reiteration of the original point of view</i>	<p>AVENTURA PSICADÉLICA</p>
<i>and a reorientation or a summary.</i>	<p>A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE</p> <p>Divulgar este património é espalhar o saber.</p>
<i>Extras</i>	<p>A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES</p> <p>O POP NO SEU AUGÉ</p>
<i>Might function as a recommendation or a personal positioning of the curator based on his experience.</i>	<p>45 RPM</p> <p>Os discos pequenos de 45 rpm (singles e EP’s) eram os mais vendidos. Produziram-se verdadeiras preciosidades pelo mundo fora que são hoje as delícias dos colecionadores.”</p>

Following the initial statement introducing the curator's point of view, the exhibition presents a number of arguments that follows an underlying chronological order within which some thematic sections are introduced. These arguments persuasively build up the curator's thesis: popular music has changed the world and recording music in vinyl was fundamental to this. Look at all these transformations and movements that have taken place: it is time to think differently and acknowledge their value. The final reorientation sentence: *Divulgar este património é espalhar o saber* reinforces the value ascribed to music and functions as a reorientation for visitors, a feature typical of the *exposition* genre (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A). Furthermore, it introduces the words *património* and *saber*, two words that are becoming increasingly powerful in museums and daily discourses and is here innovatively applied to popular music.

As the persuasive tone of the exhibition is disguised, it ended up having the effect of a directive stance that encourages visitors to change their valorative behavior towards popular music. Reinforcing this, a large number of vinyl sleeves are displayed, 500 hundred as mentioned above, as part of an immense collection that consequently has power. Sleeves reproductions are exhibited not only for aesthetic contemplation, but also often for their uniqueness.

Finally, I will make some comments on the 45RPM section, which I see as somewhat personal and emotional. As the objective of information is already fulfilled, the curator now creates the opportunity to more openly express himself based on his experience. Furthermore, it highlights the issue of collecting in a remarkable way as it offers some information about the pleasures of the practice itself. This trait is more likely to be found at the end of the texts written in the *discussion* genre (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts and/or Appendix A). However, it does not necessarily introduce a new stance in the overall genre.

Similarly to the analytical sequence taken for the first exhibition, I will now turn to the analysis of register, which reflects the situational context. It attempts to differentiate every instance of communication by stressing its situational specificity. I will again begin by addressing the large introductory panel and then the exhibition itself.

III.1.3. REGISTER IN THE LARGE INTRODUCTORY PANEL³⁴

FIELD

The overall text is informative, more specifically it provides evidence about a set of popular music musicians and music movements that are understood to have had impact and to be the most relevant in western societies in the 1955-1975 period. Concomitantly, it seeks to classify and establish a hierarchy between these actors. The microanalysis below closely scrutinizes the text:

Some specific musicians and musical and cultural movements are the most frequently mentioned participants. Although the text makes considerable use of prepositional phrases, the participants are fairly present in the main sentences. The actions taken are represented through material processes (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts) carried out by music subject: *captar, começar, dar, editar, estreitar, fazer, florescer, gravar, lançar, liderar, moldar, participar, produzir, projetar, protagonizar, reinar, relançar, surgir, tocar, tornar, transformar*, and so forth.

Participants are described through *relational identifying processes* (by means of verbs), which define them by expressing relationships and equivalences – ‘o rock ‘n’ roll é uma mistura de elementos do country e do rhythm ‘n’ blues’; ‘entre eles **está** Billy Halley e o seu ‘Rock around the clock’; ‘disco de vinil **que tinha** então os formatos de LP, EP e Single’. Nevertheless, the majority of relational processes convey actors’ possessions and attributes – ‘esta movida cultural, se assim lhe quisermos chamar, apesar dos meios de expressão diferentes, **é um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século XX**’; ‘os seus discos mais importantes são desse período’; ‘Dylan será diferente pela **genialidade**’; ‘a seguir aos Beatles e aos Stones, **o grupo mais importante são os Kinks**’; ‘‘Pet Sounds’’, o álbum de 66, **é considerado um dos melhores de sempre**’, and so forth. Furthermore, relational processes are the most frequent in all section texts and this is in line with the purpose of describing and classifying that is also mentioned in genre analysis. There is a substantial amount of other actional processes, such as existential (see subsection I.4.2. Analytical Concepts), which are likely to be conclusive and thus construct a world of certainties – ‘**Emergiram** então nomes como Thelénus Monk, Miles Davis, Ornette Coleman, John Coltrane’; ‘**E havia**, claro, as grandes cantoras de jazz como Billie Holiday

³⁴ The data for the following narrative of register analysis can be found in appendix F.

ou Ella Fitzgerald'; 'Entre as bandas mais importantes **contam-se**, Animals, Small Faces, Who, [...]'; '**E há** o som mais pop da etiqueta Tamla-Motown': similarly, verbal processes are relatively frequent, some of which assign power to the curator constructed on expertise – '[...] das quais **há a salientar** [...]'; '**é de realçar o** papel preponderante que tiveram Jimi Hendrix e os Pink Floyd de Syd Barret.'; '**É fundamental lembrar nomes** como Phil Ochs e David Ackles [...]'; 'Em Espanha, **há que referir em primeiro lugar** Paco Ibañez [...]'. On the other hand, mental processes, also actional and frequently expressing degrees of affection, are barely used.

The main semantic domains developed by the text are seen through lexical choices. The most evident of these are therefore briefly analyzed below:

(1) Evaluative and hierarchical lexical compositions: 'a mais conhecida'; 'alguma da melhor e mais incompreendida música'; 'alguns dos maiores talentos'; 'conseguiram retomar padrões de qualidade ao seu melhor nível'; 'de nível bastante aceitável'; 'discos de maior fulgor'; 'discos medianamente medíocres'; 'é considerado um dos melhores de sempre'; 'editaram alguma boa música'; 'elevou a um nível superlativo'; 'estão nos antípodas'; 'figuras de topo'; 'lideraram'; 'merecem destaque'; 'o mais vendido'; 'os seus melhores discos'; 'panorama musical dominado por'; 'principal produção'; 'um dos discos seminais'; 'um dos mais importantes'; 'um dos mais influentes'; 'um dos principais autores'; 'uma constância de qualidade'.

(2) Qualities or value judgements ascribed to participants (musicians and musical movements): *alucinante; assinalável; bela; decisivo; emblemático; estrela; exímio; famoso; genial; genuíno; grande; importante; inovador; intemporal; melhor; original; principal; profundo; qualidade; singular; sofisticado; talento; zénite*.

The lexical analysis also revealed a framework of topics observed:

Aesthetics; affect; albums'titles; appraisal; art; collective memory; context; creativity; cultural configurations; editors; emotion; famous; genius; great musician; great work; heritage; identity; industry; influences; innovation; musicians; musical movements; pleasure; revolutionary musical moment; songs' titles; social issues; talent; taste; technology; the best; youth.

This should not be taken as definitive or comprehensive, but rather a reasonable interpretation of the representational framework underlying popular music both as it is

conveyed by the texts of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* and as it is understood by the curator. Ultimately, music is not only created, circulated, recognized and received or consumed, but also studied, and reported according to a range of concepts.

A substantial use of actional processes constructs a world where musicians and musical movements are positively valued. Relational processes, in turn, predispose the visitor to acknowledging the personal appraisal of the curator; they ascribe value to music within the curator's own aesthetical choices; and they construct a hierarchized world where music is divided between good and bad music by means of a rationale that implies a value hierarchy. Consequently, this distinction is also extended to social groups: it creates a mismatch between my social group and that of others, and therefore presents a particular vision of reality. This encodes the ideology of binary opposition where meanings are generated through a contrast between positive and negative (Hartley 2011; Mikula 2008). Mikula's understanding of binarism is that it is not a universal principle and its “deconstruction seeks to destabilize binary oppositions by subverting their implicit hierarchy and leaving them in a suspended, irresolvable condition” (Mikula 2008: 16).

By stating aesthetical evaluations, the curator might be attempting to ascribe popular music with the significance of art music; i.e. the curator is taking it seriously. Ethnographic research firmly supports this idea with the following excerpt from the interview with the curator:

What we want to do is something that has quality, something that brings prestige; you know that pop rock and this thing are often in the mud too, we want to put pop-rock on a higher level and the city hall too if you like (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³⁵

and some time later:

³⁵ O que queremos fazer é uma coisa com nível, uma coisa que dê prestígio, sabe que o pop rock e esta coisa anda muito na lama também, quisemos dar algum nível ao pop-rock e à câmara também se quiser, também (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

We want to show a little bit of everything with the sleeves and to give a little bit of music so as to arouse interest in it; and show first and foremost what is important 80%, of what was there was very important, well let's say 75%, and that's what must be drawn attention to (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³⁶

TENOR

Some interesting conclusions can be drawn from the analysis of objectivity vs. subjectivity for the text of the *Magia do Vinil* exhibition: the following dissimilar linguistic features must be taken into account.

The text is written in the third person thus hiding the writer's subjectivity and assigning ultimate authority to the contents. In line with this, the analytical tables displayed in appendix F revealed considerable use of existential processes (see subsection 1.4.2. Analytical Concepts) that construct a definitive world: '**E havia**, claro, as grandes cantoras de jazz como Billie Holiday ou Ella Fitzgerald'; 'As versões das suas canções deste período **contam-se** às centenas'; '**Há** o som das etiquetas Stax/ Atlantic'; 'E **há** o som mais pop da etiqueta Tamla-Motown'; '**nasceu** a estética psicadélica'; '**revelou-se** Bruce Springsteen'. The author also adopts some particular attributive relational processes that predisposes us to an absolute reality: '[Lennon] **é sem sombra de dúvida** um dos mais influentes'; '[Elton John] **é um dos melhores de 1970**'. This linguistic resource could be said to be the result of a very conventional museum practice. On the other hand, there is a particularly interesting use of the future tense that makes us susceptible to a two-fold interpretation. Sentences like, 'cuja voz mais conhecida **será** a de Elvis Presley' or 'cujos principais mentores **serão** Bob Dylan e os Beatles' can either be just a stylistic issue common in spoken discourse or be an attempt to present 'facts' as they are open to negotiation by stressing the subjectivity at stake.

The analysis of the lexical listing in field analysis described above has shown very specific lexical choices conveying evaluation, hierarchy and value judgement. This lexis mainly conveys the personal appraisal of the author. Appraisals are a resource to introduce a personal point of view and thus produce a more spoken and intimate text. Nevertheless, the appraisal used in *A Magia do Vinil's* text is not explicitly announced and might therefore reveal an attempt to position the visitor to share this opinion so that he/she is predisposed to

³⁶ Tentámos mostrar um bocadinho de tudo com as capas e por um bocadinho da música e despertar o interesse para isto, e mostrar em primeiro lugar aquilo que é importante, 80% do que ali estava era o que era muito importante, 75 % vá digamos, e sobre isso é que se devia chamar à atenção (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

seeing the world in a particular way. Moreover, it inherently fosters a relationship that goes from expert to novice.

I will now turn to the analysis of mode in an attempt to shed some additional light on the discussion.

MODE

Mode analysis also focuses on the accessibility of the text by placing it within a more written or spoken style.

Nominalizations and nominal groups typical of the written text mode are not extensively used. Moreover, I do not find much use of technical terms compliant with the written mode in the lexical choices. Nevertheless, a wide range of musical movements and musicians are often mentioned and this might be beyond the scope of many of the visitors.

Some features point to a spoken style: ‘surgem **então** [...]’; ‘**Aparecem depois** [...]’; ‘Os Stones a certa altura **pareciam ter perdido o norte** [...]’; ‘O pop Americano **já nos tinha dado belas melodias** anteriores aos Beatles.’; ‘[...] que são, **digamos**, o genuíno soul.’; ‘[...] **é sem sombra de dúvida** um dos mais influentes’.

On the basis of these data, I would consider the mode of the text to be moderately spoken and reasonably accessible. However, I question a methodology that defines which lexical terms are accessible or inaccessible by determining their frequency. I am a strong advocate of using visitor studies for a more accurate illustration of accessibility. As the exhibitions studied in this research were no longer running, I had no opportunity to evaluate the overall effectiveness of the text by testing visitors’ comprehension. Furthermore, such a task is beyond the scope of this master thesis.

III.1.4. REGISTER IN THE EXHIBITION

We can see from the analysis below that register in the exhibition text and in the large introductory panel are remarkably similar. Some further specificities are worth to be highlighted.

FIELD

Although the introductory text seeks to thematically position the visitors and provide some contextual information (sentences 1 to 9), the remaining text is made up almost entirely of short and informal sentences (10 to 42).

Participants in the introductory text are musical and cultural movements and some specific musicians: processes are mainly *material* and *relational* (by means of verbs) (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts) ascribing responsibility and an extremely actional power to the cultural transformation of the post second world war period and to the impact of vinyl records. In the following sentences, music and musicians are ascribed with positive actions: *transformou*, *encarnava*, *desabrochou*, *ganahndo*, *renovaram-se*, *multiplicaram-se*, *afirmam-se*, *elevaram*, *moldaram*, *impulsionaram*, and *reformatar*.

Relational attributive purposes are not as evident as in the introductory panel analyzed above. On the other hand, lexical choices also show a tendency for evaluative and hierarchical lexical compositions, such as: ‘alguns dos maiores talentos’; ‘será porventura o melhor exemplo’, ‘elevaram a música de língua francesa a um patamar que ela não voltaria a conhecer’; ‘são dois pilares da música portuguesa’, ‘a qualidade e a dinâmica de ambos foi decisiva’.

Three words justify additional comments, that of *memória*, *património*, and *saber*. They appear specifically in the following sentences:

1. *Produziu-se um lote de canções que faz hoje parte da nossa memória colectiva*;
2. *Divulgar este património é espalhar o saber*.

The term *memória colectiva* recalls collective practices of remembering and a memory that is held by a social group, rather than a personal memory (MacDonald 2013: 14).

According to several ethnographic studies conducted by MacDonald (2013), the term *património* can be used for two purposes: in a more conservative approach, to give strong recognition to a specific corpus of heritage and to encourage its proper supervision; in a more critical approach, to invite reflection on the relevance of a particular subject as heritage (p. 17). Although I did not have the opportunity to ask the curator this directly, it is very clear from the features and stance identified throughout this analysis that it is used by means of ascribing value to popular music. Excerpts from further interviews attest to this. In line with this, the word ‘saber’ also gives acknowledged intellectual status to popular music.

Furthermore, the introductory text of the large panel also reads a final interesting sentence pointing to this:

A Exposição destas capas de disco de vinil, apoiada pela Câmara Municipal de Almada, representa o reconhecimento do valor cultural e social da música e das diversas formas de criação artística que lhe estão associadas.

TENOR AND MODE

Sentences are fundamentally declarative. Interaction thus depends on the institution's absolute power and the consequent distance between it and visitors. Moreover, features of subjectivity are very scarce – some future tenses and the word ‘porventura’ - and the curator’s appraisal is not made explicit.

III. 2. VISUAL NARRATIVE

From the point of view of the visual narrative, two dimensions articulate meaning and thus require discussion: on the one hand, the material culture choices for display; on the other hand, the organization of exhibits and spaces, and the graphic design of text panels.

A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade included nearly 500 reproductions of record sleeves displayed across the exhibition, books and magazines, turntables, a reel-to-reel record player, two amplifiers, a gramophone, two electric guitars and several images (for the list of objects exhibited see appendix G).

It was decided to scan the sleeves and reproduce them on panels due to the high cost of insurance for exhibiting the actual objects, many of which were almost unique examples. Moreover, this meant the exhibition could be taken on tour and set up very easily elsewhere. In other words, the extraordinary value ascribed to real objects usually on show in museums and their ability to convey remembrance experiences were not exploited in this exhibition.

The excerpt below shows that the curator ascribes particular value to records when representing music in an exhibition:

It's deciding what to choose for an exhibition that's difficult; you can have photographs, you can have texts, you can have lots of things; but the sleeves [...], the music is linked to the series, the release of the record, it is a representation of the music; [...] the purpose of the posters was, if you like, to decorate the exhibition, just like the magazines too; but the main focus was the records and the record sleeves - and

everything else was just to frame them (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³⁷

In his introductory text, António Matos, the city councillor for culture, creatively resolved the problem of exhibiting material culture instead of music: *Porque afinal a música também se vê, é tempo de ver a música, através das capas dos discos que lhe sublinham a magia* (Because ultimately we can see music too, it is time to see the music through the record sleeves that highlight its magic.)

As to the criteria for the selection of sleeves, the intention was specifically to guarantee the presence of the most important musicians and principally records as evidence of the key musical movements.

By themes, the 1950s is a landmark, Dylan is a very important landmark, then the Beatles and the Stones, then pop in England, the Kinks, all the pop that came out of that, American pop, also of immense importance, the Birds, the Beach Boys, soul music, black music, the psychedelic which is a really important trend of the mid 1960s isn't it, the 45s the singles, the singer-songwriters [...], the 1970s [...] speaking a little here about all the trends of the 1970s that diversified a lot, then jazz, French music and Latin music, music in Portuguese, then rock in Portugal and rock in Almada, this is something..., it's meaningless, in fact I'm almost embarrassed it's here (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³⁸

However, I was unable to ascertain the exact criteria used by the curator to identify the *best* or *most important* musician or record. He repeatedly mentioned the term *criador*

³⁷ Uma exposição é difícil o que é que se escolhe, uma pessoa pode ter fotografias, pode ter textos, pode ter muita coisa, mas as capas..., a música está ligada à cadeia, à edição do disco, é uma representação da música [...] [...] os cartazes era digamos para compor a exposição, como havia as revistas os cartazes também, o foco principal é os discos e as capas dos discos, o resto era para enquadrar (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

³⁸ Por temáticas, anos 50 é uma marca, Dylan uma marca muito importante, depois Beatles e Stones, depois o pop em Inglaterra, os Kinks, o pop todo que nasce ali, o pop americano, também uma importância muito grande, os Birds, os Beach Boys, a música soul a música negra, o psicadelismo que é uma tendência muito importante ali em meados de 60, não é, depois os 45 rotações, os singersong writers [...], os anos 70 [...] falava aqui um bocadinho das tendências todos dos anos 70 que se diversificaram muito, depois o jazz, a música francesa e a música latina, a música em português, depois o rock em Portugal e o rock em Almada, isto é uma coisa..., isto não vale nada, aliás eu tenho quase vergonha de ter isto aqui (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

(creator), and sometimes mentioned criteria such as innovation and diversity. The following excerpts from the interview shed some light on the matter:

JACS: [...] mates of mine who also know a lot about this stuff [...] are the ones we ask for the 10 most important creators and then they put them in hierarchical order and they know what they're saying, don't they... and the most important records too [...], but there are always names, Tim Buckley is one for example, [...] he's got to be the best creator ever of Anglo-American music... we've got to go with him, I can only see four or five and we can only put Tim Buckley Joni Mitchel and Dylan, even though Dylan did a lot of things, musically he's less consistent than Joni Mitchel and in some ways than Tim Buckley.

AC: why is that?

JACS: Buckley, Buckley, Buckley, Buckley - he's really amazing, and he goes ways, tries out things and you know [...] and well Joni Mitchel [...] well maybe we could put Joni Mitchel first and Buckley second, Dylan, and [cannot understand the name] has so much diversity, it's so diverse [...] there's just such a huge range of genres, styles, things, there's so much [...] (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).³⁹

Contemporary museums and exhibitions ought to be multi-media experiences and therefore encompass different modalities, i.e., modes of presenting information. In line with this, the organization of exhibits and spaces, and the graphical design of text panels also construct meaning and need to be taken into account.

³⁹ JACS: [...] malta minha amiga que também sabe muito disto [...] são pessoas a quem a gente pergunta quem são os 10 criadores mais importantes e as pessoas hierarquizam ali as coisas e sabem o que vão falar, não é... e os discos mais importantes também [...] mas há sempre nomes, o Tim Buckley por exemplo é um caso, pfff, [...] se não é o melhor criador de sempre da música anglo-americana... a gente só pode por ali, eu só vejo quatro ou cinco e só pode por a Tim Buckley a Joni Mitchel e o Dylan, o Dylan musicalmente é, apesar de ter feito muita coisa, é menos consistente do que a Joni Mitchel e nalguns aspectos que o Tim Buckley.

AC: porque é que acha isso?

JACS: o Buckley, o Buckley, o Buckley, o Buckley é uma figura pá que aquilo, e vai por caminhos, vai por coisas experimentais e não sei quê [...] e a Joni Mitchel então, é uma coisa, é pá, tem, tem, eu talvez até pusesse a Joni Mitchel em primeiro, o Buckley em segundo, o Dylan, e o [cannot understand the name] que tem uma grande diversidade, aquilo é muito diverso, é muito diverso, as coisas vão, cobrem um leque imenso de géneros, de estilos, de coisas, é muito, é muito [...] (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

The entire gallery was used for the exhibition; it was set out in small modules artificially shaped by panels interspersed with several showcases displaying other objects such as books and magazines, turntables and so forth.



Figure 8 - General view of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*



Figure 9 - General view of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

Sleeve reproductions were printed directly onto the panels.



Figure 10 - Detail of one of the panels with printed sleeves, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

Overall, both the organization of the room and the design itself helped shape a compelling narrative. Furthermore, Nuno Caeiro was in charge of the architectural project and of commissioning a designer to set up an appealing layout for the panels:

Antonio introduced himself and said he had x sleeves, the topics and then from practice or empirically, I started organizing myself [...] I remembered straight away that we have a homogeneous format here and then we did these mosaics. [...] I suggested a script but then we had to get everything done by a graphic designer (Nuno Caeiro, 17th November 2014).⁴⁰

⁴⁰ O António apresentou-se e disse que tinha x capas [...], as temáticas e eu, já por treino ou empiricamente, começo a organizar-me [...] logo aí lembrei-me, bom temos aqui um formato homogéneo e então fizemos estes

As for the length of the introductory panel, 4305 words of densely printed text is manifestly unsuitable for a museum exhibition. As mentioned elsewhere, five words per second is an average museum reading speed (Serrel 1996: 27), which means that even the most interested reader would have to stand for at least 15 minutes to get through this extensive introductory text.



Figure 11 - Detail of the large panel place at the entrance of the exhibition, *A Magia do Vinil, Música que Mudou a Sociedade*

The whole text for the subsequent panels, on the other hand, is in a sharp contrast with this, 4305 vs. 535 words respectively, which make it very likely that most visitors only read the exhibition text. The fact that the design of the exhibition panels graphically highlights

mosaicos. [...] eu propus um guião mas depois teve que se encomendar tudo a um designer gráfico (Nuno Caeiro, 17th November 2014).

each sentence at the beginning of every thematic section, together with the easy-to-read size of the print, give the sentences a powerful impact.



Figure 12 - Detail of the panel Beatles | Rolling Stones, exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*

III.3. SONIC NARRATIVE

For the specific purpose of complementing the exhibition with music, the curator and the other organizers recorded around 24 hours of popular music from the 1960s. The final CD resulted from a random selection put together by José António and some friends. These played all day every day from the opening to the closing of the exhibition. In fact, it took several days to play right through the entire collection of records.

But it was the sleeves, not sound, that was the major item in the exhibition, as we can see from the excerpts below:

We tried to show a bit of everything with the sleeves and put a bit of music and to arouse interest in it (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).⁴¹

and:

An exhibition is difficult, what to choose, you can have photographs, you can have texts, you can have lots of things, but the sleeves ..., the music is connected to the milieu, the edition of the record, it is a representation of the music (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).⁴²

Some other interactive practices involving music sound were suggested by the curator, such as: setting up a small discotheque where people could listen to the records after visiting the exhibition; and organizing a cycle of popular music concerts. Nevertheless, these proposals were not taken up by Oficina da Cultura as the human and logistical resources were not available.

III.4. CONCLUSION

In this chapter, I reflected upon the practice of exhibiting popular music by analyzing the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* from two perspectives: music studies and museum studies.

Three narrative layers were examined: written, visual and sonic, with the primary emphasis on the written narrative.

From the museum studies point of view, I examined exhibitiv choices and the interactive practices allowed by the narratives. Exhibitiv practices comprise the objects selected for exhibition. The focus was mainly on material culture by exhibiting reproductions of the record sleeves accompanied by a textual narrative. Other objects of material culture were also on display, such as books and magazines, a few turntables, record players,

⁴¹ Tentámos mostrar um bocadinho de tudo com as capas e por um bocadinho da música e despertar o interesse para isto (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

⁴² Uma exposição é difícil o que é que se escolhe, uma pessoa pode ter fotografias, pode ter textos, pode ter muita coisa, mas as capas..., a música está ligada à cadeia, à edição do disco, é uma representação da música (José António Correia dos Santos, 19th June 2014).

amplifiers, a gramophone, and electric guitars. Musical sound was displayed as background music.

There are both advantages and disadvantages to exhibiting reproductions of the sleeves instead of the sleeves themselves. While it actually led to this becoming a travelling exhibition that could be put on in any venue, it challenges the belief that museum practice is made of holding and exhibiting unique specimens so visitors can admire their authenticity.

In terms of the interactive practices allowed, the analysis of genre and register in text panels raised several points worth recalling. The genres detected, namely *exposition*, *explanation*, *recount*, and *report* do not allow a dialogic relationship with visitors contributing to the museum's conventional role of explaining phenomena (Ravelli 2006). Meanings are given rather than negotiated. Their interactional role is merely to ask visitors to acknowledge and endorse the data provided, thus suggesting a commanding voice.

There is substantial evidence of lexical terms and compositions conveying the author's personal appraisal. This produces a more spoken and intimate text. Nevertheless, text is written in the third person thus hiding writer's subjectivity and assigning ultimate authority to the contents. This positions the visitor to share the curator's opinion so that he/she is predisposed to seeing the world from his perspective. The relationship inherently fostered is that of expert and novice. Moreover, although the visual narrative through graphical organization can be said to foster easy reading, the sentences were fundamentally declarative and therefore conducted the visitor's understanding. Overall, written narrative is in line with more conventional museum practice.

Emphasis must be placed on the explicit mention of terms like *heritage*, *cultural memory*, *knowledge*, and *social and cultural value of music* which play an increasingly important role in popular music historiography and legacy. This also testifies to an emerging museum/heritage practice for popular music in Portugal.

From an ethnomusicological point of view, the exhibition highlights what the curator sees as the most representative musicians and albums of Anglo-American popular music edited by vinyl records from 1955 to 1975.

My aim was to unveil the concepts underlying the discursive representation of popular music by wall texts, as well as to somehow characterize how the curator perceives popular music. As I mention previously in the Field analysis, lexical choices undeniably raise a

hierarchy of values. This fosters a world made of an explicit distinction between “good” and “bad” music, in other words, a binary opposition between my social group and yours. I would not raise any questions here if the curator were to clearly show his voice by the use of the first person, for instance. As this is not the case, there are two consequences of this course of action: fostering and establishing a partial understanding of popular music through the institutional voice of CMA thus reflecting the curator's personal and group identity; the visitor is excluded rather than included. Ultimately, a visitor that does not share the curator's understanding is automatically excluded and finds little motivation. This clearly points to a more conventional museum practice made of visitor segmentation.

I think that visual narrative would have engaged visitors more effectively, as it is very attractive and would therefore afford visitors a more interactive and meaningful experience. On the other hand, sonic narrative was clearly secondary.

To close, I will attempt to characterize the exhibition's overall level of interactive practice by calling upon the frameworks developed by Screven (1995) and Witcomb (2003) (see the subsection I.4.2. Analytical Concepts). To use Screven's terminology, *Conventional* is the term I believe best describes the museum practice of the exhibition *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*. In general terms this exhibition could be viewed as *technical* (Ravelli 2006: 70).

CHAPTER IV - CONCLUSIONS

This study was designed with the aim of understanding the exhibition of popular music in museums in Portugal at the beginning of the 21st century, with a view to its development.

Data collection involved surveying pop-rock music exhibitions as a qualitative sampling of popular music exhibitions in Portugal from 2007 to 2013 (see Appendix H: Exhibiting Popular Music in Museums and Other Cultural Institutions: A Survey). The information was gathered from sites, blogs, and Internet news as sources, and also during the interviews conducted. In the interest of rigor and exhaustiveness, numerous keyword combinations were used for internet search and a number of cultural institutions were emailed requesting information about their past programming. Nevertheless, I cannot guarantee that the entire universe of popular music exhibitions is addressed in this survey.

Seven original exhibitions were mapped from which a few have had some other venues, totalling thirteen events. Although museums dedicated exclusively to popular music became part of the international scenario, Portugal offered only temporary exhibitions. Three types of host institutions can be highlighted: the more prestigious museum sector; publicly funded institutions like local city halls and galleries; and small private cultural institutions.

Two exhibitions were selected as case studies: *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Indústria Fonográfica Portuguesa* and *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*. Two specific domains were observed: 1) popular music exhibitions as instances of museum practice, which encompassed looking into the types of objects selected for exhibition, the interactive museum practices fostered by the exhibitions, the concepts and narratives used to address popular music discursively, as well as the interpretative practices they allow; 2) the goals, motivations and perspectives of museum professionals and curators of popular music exhibitions.

The study drew upon the perspectives of ethnomusicology and popular music studies and museum studies. Two methodologies were used: discourse analysis tools for the in-depth analysis of panel texts; semi-structured interviews with curators and museum professional to further knowledge of not only the instantiation of the exhibition, but also the discourse of the museum professional group.

In building my final conclusions, I will attempt to set out the convergent data, as well as consider divergence. Furthermore, I will sum up and interpret the results of the study, and point up some of the issues for further discussion and practice.

MUSEUM STUDIES ISSUES

Although addressing popular music in museums is a contemporary practice, the two exhibitions studied follow conventional museum practice:

. These two popular music exhibitions bear witness to the fact that the longstanding practice of using physical objects for admiration seems to have been inherited. More specifically, vinyl record sleeves play the core role of sound souvenirs (Bijsterveld and van Dijk 2009), followed by objects of audio technologies. The practice is still to emphasize sight over sound. Despite technological advances of media and sound, sound is timidly or secondarily exhibited and passive listening practices encouraged.

. With regards interactional practices, especially through the written mode, a close analysis of the two exhibitions' texts revealed different features. Nevertheless, they both ended up showing mainly conventional and institutional voices. Whereas *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* shows excessive use of subjective lexical choices that convey evaluation, hierarchy and judgement values, and attributive relational processes that convey an absolute reality, *No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* shows excessive use of academic discourse that fosters distance from the visitor. The emphasis is basically curatorial and institutional and does not give visitors the opportunity to dialogically problematize the information. What is more, an agent is missing in both texts due to the use of the third person and this is actually the strongest evidence of an established and conventional practice. Texts in the third person do not reveal the writer's voice so become very powerful and attuned to the authoritative relationships of the modernist museum. All the same, choices such as non-dialogic narrative genres, typically deployed in museums, also contribute significantly to making the reader take a compliant position.

Museum experience shows that the source texts are typically written in academic style (Ravelli 1996: 373). While I obviously feel it is desirable to give academia the responsibility of producing exhibition contents, it is important to resist the temptation to remain in academic style, and shift to the inclusive and interactive language required in museum contemporary practice. For now, I draw particular attention to the need to actively work on making

academic texts more communicative for museum purposes: if it is not possible to have a professional who supervises a specific scientific domain as well as with the specific writing skills for exhibitions, a team must be envisaged that has expertise in both.

Throughout her publications, Ravelli makes recommendations for successful texts in line with the contemporary museum studies, notably that of avoiding grammatical features more suited to a continuous reading mode like books. It follows that exhibition texts can never achieve a communicative goal if they presume the reader has a high level of knowledge. Moreover, as visitors stand when they are reading in an exhibition, it is impossible to follow the text attentively.

. As to the panels' design, that of *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* seems to me to be far more interactive than that of *No Tempo do Gira-Discos: um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*. Despite the density of the large introductory panel of *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*, the panel is visually organized by headings and topic sentences. On the other hand, the panels of *No Tempo do Gira-Discos: um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* have very extensive and condensed texts; each strives to get multiple points across without using the linguistic or visual pointers/signals that would help visitors quickly scan texts for what interests them.

Still with respect to the visual interaction, mention must be made of the power of record sleeves as 'mnemonic devices' (Bijsterveld and Dijck 2009). I believe they are truly interactive with visitors as they call on aspects of different person's background. Forbes (2014) remarks that: [...] *the power and potency of popular music is such that it is able to stimulate and maintain memories of an idealised past, most notably through engagement with recorded media* (Forbes 2014: 143). They have a remarkable ability to trigger personal memories that serve as aids for collective memory. Contrary to the objects displayed in most history museums, record sleeves are still 'recent' sound souvenirs (Bijsterveld and Dijck 2009) with which the majority of visitors have an emotional bond: as they help us manage the past, their potential for interaction becomes truly meaningful (Leonard and Knifton 2014). Ultimately, they acquire collective significance by working as an outsource for an individual's physical memory thus connecting him/her to larger social circles, such as social groups, family and community. This means new cultural uses for sleeves.

. Continuing with interactive practices, I truly believe musical sound is in fact at the heart of museum resources for interaction, especially if music is the focus of the exhibition.

Nevertheless, its use in exhibitions has been severely limited due to a certain resistance or even unawareness of new technological achievements and above all financial constraints.

No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa made more explicit use of musical sound than *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*. On the other hand, music can only be heard upon request at *No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, so the overall path for visitors was ultimately non-musical. Conversely, music was played over loudspeakers all the time at *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*, but visitors were not informed of what was being played. Furthermore, a 24 hour musical selection was specifically recorded to be played in the exhibition gallery during opening hours: it follows that the themes were heard randomly and hence the curator gave no particular significance to music as an interactive museum resource. In conclusion, case study research shows that popular music is exhibited mainly through its materialities.

As for popular music as heritage, *No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* made no explicit mention of terms implying a heritage approach. Nevertheless, the fact that popular music went on display at Museu da Música, a museum under the Directorate-General for Cultural Heritage (Direção Geral do Património Cultural), is sufficient to ascribe the concept to it. Furthermore, the exhibition has the expertise of INET-MD (Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança) and data gathered for the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. On the other hand, *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* does mention terms such as 'heritage', 'cultural memory' and the like. Drawing on Stanbridge's research⁴³, I believe the term popular music will increasingly acquire significance in daily speech as heritage, deemed to be of authentic historical and cultural value. The way popular music is being rearticulated has significant ramifications for the meaning it is given. Moreover, Cohen et al. (2014) stress the multidimensionality of popular music, thus drawing our attention to its potential as an affective, material, 'social'⁴⁴, symbolic, or performative heritage site. I also wish to emphasize

⁴³ Stanbridge's current interdisciplinary research project focuses on the manner in which a variety of discourses have shaped contemporary understandings of musical meaning and cultural value. These discourses have tended to become codified and naturalized, and have had a profound influence on the production, circulation, regulation, and reception of various forms of music. Drawing on a diverse range of musical examples from the early 20th Century to the present day, Stanbridge's research explores the shifting value judgments that have served to circumscribe cultural artifacts, tracing the historical origins and contemporary trajectories of these evaluative discourses.

⁴⁴ my addition.

the creation of exploitable pasts. All the buzz around museums is due to our need for the past. We all need past; the past fuels the present. This conjunction clearly shows that increasing critical reflection must be given to the heritagisation of popular music.

Turning to the quantity of popular music exhibitions organized in Portugal, the data gathered reveal that it is an emergent practice. It may be that this evolving practice results from the fact that the distinctions between low and high culture are increasingly unsustainable in the current post-modern context. Furthermore, aspects of both cultures frequently merge, just discourses on popular culture often draw on high art discourses.

Finally, I would like to share my thoughts on the interests and agendas underlying the museum practice described above. What I think is primarily at stake in this rather dissatisfactory course of action is an obvious lack of budget or income that has led to the steady decline of state cultural practices in Portugal. Concomitantly, I also know from my own professional experience, that the curator has long been understood as the chief voice in an exhibition project. As a matter of fact, some curators lack the specialized knowledge when selecting modes for exhibiting their stories. This follows the practice where museum professionals are ascribed background voices which, when combined with the lack of financial resources, results in truly authorial projects. Contrary to this conventional course of action, my emphasis is placed on the need for a consistent and multidisciplinary team from the outset. On the other hand, museum studies have been developed as an insightful and consistent academic domain that offers a wide range of diplomas, master and PhD programs. Simplistically, since the Renaissance, museums have been developed as a complex and multi-layered symbol of Western societies. Much more should be expected from them.

ETHNOMUSICOLOGICAL AND POPULAR MUSIC STUDIES ISSUES

What are the ideas on popular music that are enabled by museum practice? What are their implications for the public understanding of popular music? This is another critical point of my research, for which I drew on Ethnomusicology and Popular Music Studies.

My attempt to tackle this problem was also based on data revealed by this research, namely the examination of the two above-mentioned exhibitions. Contrary to the museum studies analysis that revealed both exhibitions as having a similar conventional practice, there are fundamental aspects from the ethnomusicological perspective in which they contrast sharply. In my opinion, this is largely the result of the different backgrounds of the curators:

although both are music lovers, the curator of *Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* is a record collector and specialist, while one of the curators of *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* is an academic. Furthermore, observing the two exhibitions side by side provides an insightful contrast for the study herein. Indeed, it is evident from the table of the exhibitions surveyed (see appendix H) that only the curator of *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* has an academic background. Moreover, the *Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* exhibition is the case study that best conveys the current practice of exhibiting Popular Music in Portugal.

Interestingly, from the thematic point of view the two exhibitions have some similarities: they highlight and acknowledge the diversity and amount of popular music and musicians published on vinyl records mainly in the 1960s and 1970s, which both curators see as a groundbreaking creative era in Western cultural life. Furthermore, in their own way, the curators of each exhibition wanted to unveil the close relationships between popular music and vinyl records or the music industry, as can be readily seen from the exhibition titles. Nevertheless, these are quite superficial points of contact as each exhibition then pursues its own path: *No Tempo do Gira-Discos: Um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa* focuses particularly on popular music published in Portugal, using historical and musical genres narrative, and attempts to draw the visitors' attention to what is musicologically outstanding from the curators' point of view. While *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* also encompasses French, Brazilian and Portuguese music, the main focus is on Anglo-American popular music, using the most important landmarks as the narrative, 'genial' in the words of the curator, and drawing our attention to what the curator considers to be the best musicians and records, though I never fully grasped the selection criteria.

Turning to the conceptual world underlying the curators' understanding of popular music in the two exhibitions, I found both convergent and divergent data. The curators of the two exhibitions used a 'collection' concept to structure the exhibition and this suggests their museological approach was instinctively conventional. Museums are traditionally thought of primarily in terms of the collections they house, and the objects on display are seen as the end point of interpretation. Accordingly, the above-mentioned exhibitions all emerged not exactly from a policy guideline or endeavour that encouraged museums to reflect the practice of popular music or to heritagise it, but as a confluence of circumstances of which the prior

existence of a record collection is certainly the most determinant. There is a great temptation to use records to represent the materiality of musical sound. It follows that popular music representation within museums and cultural institutions is in some way a matter of circumstance. Similarly, there is also evidence of the well-known concept of art, particularly in *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*, where the city councillors explicitly mention the artistic value of the sleeves at the end of the introductory text. In the same way, *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, made an aesthetic interpretation of the sleeves through guided tours.

An historic rationale has also been assumed in both exhibitions. Nevertheless, ethnographic interviews revealed that the processes of historical categorization in *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* were explored much more than in *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade*. Indeed, although a sequential narrative was followed in *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, the curators drew up a clear framework of genres supported by different musical practices. *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* on the other hand is based on a more conventional process of the everyday historical categorization by specifically hierarchizing the most important music and musicians according to mixed criteria such as 'the most creative' and 'commercial tops'.

My discursive analysis of the written narrative, *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* suggests a hierarchized world where music is divided between “good” and “bad” music. Ultimately, this encodes a mismatch between my social group and that of others; in other words, the ideology of binary opposition where meanings are generated through a contrast between positive and negative (Hartley 2011; Mikula 2008). In addition, very frequent aesthetic evaluations typically result from an attempt to ascribe popular music with the same significance as art music, as corroborated by the interviews. The interview with the curators of *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa*, on the other hand, pointed to a mental configuration where industry actors, such as decision makers and gatekeepers, are indeed what govern popular music. This implies that the visitors' romantic conception of the musician is to some extent dismantled.

Following this characterization, I would like to reflect on the implications the above-mentioned conceptual worlds for the public understanding of popular music. As an ethnomusicologist, it is very clear to me that the *No Tempo do Gira-Discos: Um Percorso pela Produção Fonográfica Portuguesa* exhibition is conceptually far more interesting and noteworthy for its findings and knowledge about popular music. Unfortunately, from what I

gleaned in my analysis of the texts, I do not believe visitors did in fact grasp its perspective. The range of musicians and records addressed is beyond the general knowledge about popular music. On the other hand, visitors' interpretation of *A Magia do Vinil, a Música que Mudou a Sociedade* might have been more successful because both the selection of records and the underlying approach are in keeping with their musical interests. We have always been taught history through super stars so we immediately recognize this discursive practice when exposed to it. It is as if what we are not used to hearing about does not actually exist.

It is clear to me that the complexity of balancing interpretive priorities must be wisely managed if we are to exhibit effectively. Nevertheless, taking into account that popular music as a cultural and urban practice must be understood in its specific intersection of cultural, social, technological, emotional and aesthetic environments (Schuker 2001; Tschmuk 2006), it becomes evident that critical thought can only be brought to the public through very observant curatorial and technical work. Theoretical issues and debates on contemporary popular music abound (Strinati, 2004 [1995]). Toynbee identifies two divergent understandings of popular music: one working as identity, representation and the resistance of excluded groups from status quo, like gays, black people, youth cultures and women; and another embodying the mainstream and the certainty of belonging as it represents everyone (Toynbee 2000: xix). Meanwhile, Hesmondhalgh (2013) characterizes the aesthetic and emotional experience as fundamental to add value to human wellbeing. He uses this to stress the importance of music practices across four domains: individual self, in our intimate relations with others, in experiences of sociability and community, and in experiences of solidarity, commonality and publicness. Moreover, Turino (2008) points to the importance of music participation and experience for personal and social integration, ultimately what makes as a whole. The pleasure of popular music as text that is in some way beautiful, meaningful, gratifying, exciting or moving and which carries cultural capital is also often mentioned (Schuker 2001: 12). In addition, technologies are essential to the production and consumption process and are today an unprecedented means of providing remembrance (Bijsterveld and van Dijck 2009).

Although popular music is a very recent museum theme, the museum practices of its predecessors shaped its exhibitivive features from the outset. The assumption of exhibitions about the life and work of superstars is that this is what the music is all about. Our job is to dismiss archetypal myths about music in general. Our goal is also to challenge the commonly

held views about popular music in light of what Ethnomusicology and Popular Music Studies have taught us.

During the course of this thesis, I have pondered on these issues and what they mean in the Portuguese scenario. I believe a critical history of popular music would address questions of canon, emotion, performance, production, reception, social context, symbolic, text, and value.

On one hand, Ethnomusicology and Popular Music Studies have been producing fascinating and insightful ideas about popular music that are impatiently waiting to be told to the general public. On the other museum studies are pushing museums to adapt to a plural public, to their interests and emotional ability to broaden their knowledge. I cannot imagine a better partnership than these three academic domains to achieve successful and innovative approaches to exhibiting popular music.

BIBLIOGRAPHY

- BAL, Mieke. 1996. *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*. Nova Iorque: Routledge.
- BAL, Mieke. 2009 [1985]. *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*. 3.^a edição. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press+..
- BAL, Mieke. 2011. Exposing the Public. In: Sharon Macdonald (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Col. "Blackwell: Companions in Cultural Studies", vol. 12. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- BARDEN, Tom. 1997. The Rock and Roll Hall of Fame and Museum's American Music Masters Series: Woody Guthrie, 1996. Jimmie Rodgers, 1997. Robert Johnson. *The Journal of American Folklore*, 112(446): 551-554.
- BENNETT, Andy. 2009. "Heritage Rock": Rock Music, Representation and Heritage Discourse. *Poetics*, 37: 474-489.
- BERGENGREN, Charles. 1999. Simply Contradictory: The Rock and Roll Hall of Fame and Museum by Jim Henke, a Review. *The Journal of American Folklore*, 112(446): 544-550.
- BIJSTERVELD, Karin and José Van Dijk,. 2009. *Sound Souvenirs, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BHATIA, Vijay K, John Flowerdew and Rodney H. Jones. 2008. Approaches to Discourse Analysis. In: V. K. Bhatia, J. Flowerdew and R. H. Jones (eds.), *Advances in Discourse Studies*. London: Routledge.
- BRABAZON, Tara, and Stephen Mallinder. 2006. Popping the Museum: the Cases of Sheffield and Preston. *Museum and Society*, 4(2): 96-112.
- BRANDELLERO, Amanda and Susanne Janssen. 2013. Popular Music as Cultural Heritage: scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*.
- BRUCE, Chris. 2008. Spectacle and Democracy: Experience Music Project as a post-museum. In: J. Marstine (ed.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*. Chichester: Wiley.
- BUCKLEY, David. 2003. Halls of Fame/ Museums. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. vol. 1, *Media, Industry and Society*, ed. J. Shepherd et al. London: Continuum.
- BUSTAM, Muhammad Rayhan, 2011. Analysing clause by Halliday's Transitivity System, *Jurnal Ilmu Sastra*, 6(1): 22-34.

- CATEFORIS, Theo. 2009. Sources and Storytelling: Teaching History of Rock Through its Primary Documents. *Journal of Popular Music Studies*, 21(1): 20-58.
- CASTELO-BRANCO, Salwa. 2013. The Politics of Music Categorization in Portugal. In: Philip Bohlman (ed.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTELO-BRANCO, Salwa E. and Rui Cidra. 2010. Música Popular. In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. III: L-P, dir. S. Castelo-Branco. Lisbon: Temas e Debates, Círculo de Leitores: pp. 875-878.
- CIDRA, Rui. 2010. Pop-Rock. In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. III: L-P, dir. S. Castelo-Branco. Lisbon: Temas e Debates, Círculo de Leitores: pp. 1035-1056.
- CLARKE, Eric F. 2012. What's Going On: Music, Psychology, and Ecological Theory. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music, a Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- COXALL, Helen. 1994. Museum Text as Mediated Message. In: Eilean Hooper-Greenhill (ed.), *Educational Role of the Museum*. London and New York: Routledge.
- CRESWELL, John W. 2013 [2007]. *Qualitative Inquiry & Research Design, choosing among five approaches*. Washington DC: Sage Publications.
- DIBBEN, Nicola. 2012. Musical Materials, Perception, and Listening. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music, a Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- DIERKING, Lynn D. 1996. Contemporary Theories of Learning. In: Gail Durbin (ed.) on behalf of the Group for Education in Museums. *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London: The Stationery Office.
- EDGE, Kevin. 2000. Music in the Museum: Some Problems in Collecting and Interpreting the Technologies of Pop. *Popular Musicology Online*, 3. Assessed in October 2011 in: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/03/edge.html>
- EAGLETON, Terry. 2004 [1996]. *The Illusions of Postmodernism*. Malden, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing.
- EGGINS, Suzanne and James R. Martin. 1997. Genres and Registers of Discourse. In: T.A. van Dijk (ed.), *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, vol. 1. London: Sage.

- FALK, Jonh. 2006. An Identity-Centered Approach to Understanding Museum Learning. *Curator*, 46(2): 151-166.
- FALK, Jonh. 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. CA: Left Cross Press.
- FALK, Jonh. 2010. *Situated Identities and the Museum Visitor Experience*. VGS AGM and Conference. Acedido em dezembro de 2011 em: <http://www.visitors.org.uk/node/372>
- FERGUSON, Linda, Carolyn MacLulich and Louise Ravelli. 1995. *Meanings and Messages, Language Guidelines for Museums Exhibitions*. Sydney: Australian Museum.
- FETTERMAN, David M. 2012. *Ethnography Step by Step*, col. "Applied Social Research Methods Series, vol. 17. California: Sage.
- FORBES, Kenny. 'You Had to Be There', Memories of the Glasgow Apollo Audience. In: S. Cohen, R. Knifton, M Leonard, and L. Roberts (eds.). *Sites of Popular Music Heritage, Memories, Histories, Places*. London and New York: Routledge.
- GELBART, Matthew. 2007. *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music', Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.
- GOUVEIA, Carlos A. M. 2008. Texto Narrativo. In: M. H. M. Mateus, D. Pereira and G. Fischer (eds.), *Diversidade Linguística na Escola Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HALLIDAY, M. A. K. 1976. Introduction. In: M. A. K. Halliday and R. Hasan (eds.), *Language, Context, and Text: Aspects of Language on a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. and Ruqaiya Hasan. 1985. *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Victoria: Deakin University Press.
- HAMLEN, William A. Jr. 1991. Superstardom in Popular Music: Empirical Evidence. *The Review of Economic and Statistics*, 73(4): 729-733.
- HARTLEY, John. 2011. *Communication, Cultural and Media Studies, The Key Concepts*. Oxon and New york: Routledge.
- HARVEY, David C. 2008. The History of Heritage. In: Brian Graham and Peter Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Hampshire and Burlington: Ashgate.
- HESMONDHALGH, David. 2013. *Why Music Matters*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- HENKE, James. 2009. From Journalism to Exhibits: The Public Classroom of Rock and Roll. *Jornal of Popular Music Studies*, 21(1): 102-107.
- HOLT, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

- HOOPER-GREENHILL, Eilean. 1994a. *Museums and their Visitors*. London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.). 1994b. *The Educational Role of the Museum*. New York: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda. 1988. The Postmodern Problematizing of History. *English Studies in Canada*, 14(4): 365-382.
- JOHNSTONE, Barbara. 2002. Introduction. In: *Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell.
- JUCHARTZ, Larry and Christy Rishoi. 2006. Rock Collection: History and Ideology at the Rock & Roll Hall of Fame. *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 19 (2-3): 311-332.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1995. Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39(3): 367-380.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 2004. 2004. Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1-2).
- KRESS, Gunther and Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images, The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
- LEONARD, Marion. 2007. Constructing Histories Through Material Culture: Popular Music, Museums and Collecting. *Popular Music History*, 2(2): 147-167.
- LEONARD, Marion. 2010. Exhibiting Popular Music: Museum Audiences, Inclusion and Social History. *Journal of New Music Research*, 39(2): 171-181.
- LEONARD, Marion. 2013. Staging the Beatles: Ephemerality, Materiality and the Production of Authenticity in the Museum. *International Journal of Heritage Studies*.
- LEONARD, Marion and Robert Knifton. 2014. Engaging Nostalgia: Popular Music and Memory in Museums. In: S. Cohen, R. Knifton, M Leonard, and L. Roberts (eds.). *Sites of Popular Music Heritage, Memories, Histories, Places*. London and New York: Routledge.
- MACDONALD, Sharon. 2011. Collecting Practices. In: Sharon Macdonald (ed.). *A Companion to Museum Studies*, col. "Blackwell: Companions in Cultural Studies", vol. 12. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- MACDONALD, Sharon. 2013. *Memorylands, Heritage and Identity in Europe Today*. London and New York: Routledge.

- MAGUIRE MLS, Marsha, MPhil, David E. Motson MLS, Gwen Wilson and Jen Wolfe. 2009. Searching for Nirvana. *Journal of Internet Cataloguing*, 7(1): 9-31.
- MARTIN, David. 1999. Cleveland's Coup. *Museum Practice*, 11: 32-39.
- MARTIN, James R. 2000. Close Reading: Functional Linguistics as a Tool for Critical Analysis. In: L. Unsworth (ed.). *Researching Language in Schools and Communities: Functional Linguistics Approaches*. London: Cassell.
- MCDOWELL, Sara. 2008. Heritage, Memory and Identity. In: Brian Graham and Peter Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Hampshire and Burlington: Ashgate.
- MIKULA, Maja. 2008. *Key Concepts in Cultural Studies*, col. "Palgrave Key Concepts". New York: Palgrave Macmillan.
- MIDDLETON, Richard. 1980. Popular Music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 13: Muwashsha – Ory, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- MORTENSEN, Christian Hviid. 2012. A Museological Approach: Radio as Intangible Heritage. *Sound Effects, An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, vol. 2, n. ° 2: 22-33.
- MULHEARN, Deborah. 2011. Lost in Music. *Museums Journal*, 11(03): 22-27.
- RAVELLI, Louise. 1996. Making Language Accessible: Successful Text Writing for Museum Visitors. *Linguistics and Education*, 8: 367-387.
- RAVELLI, Louise. 2006. *Museum Texts, Communication Frameworks*. New York: Routledge.
- RAVELLI, Louise. 2007. Genre and the Museum Exhibition. *Linguistics and the Human Sciences*, 2(2): 299-317.
- REISING, Russel. 2001. The Secret Lives of Objects; the Secret Stories of Rock and Roll: Cleveland's Rock and Roll hall of Fame and Museum and Seattle's Experience Music Project. *American Quarterly*, 53(3): 489-510.
- RICE, Timothy. 2014. *Ethnomusicology, a Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- ROBERTS, Les. 2012. Talkin Bout My Generation: Popular Music and the Culture of Heritage. *International Journal of Heritage Studies*.
- ROBERTS, Les and Sara Cohen 2013. Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework. *Journal of Heritage Studies*
- ROSS, Max. 2004. Interpreting the New Museology. *Museum and Society*, 2(2): 84-103.

- SANTELLI, Robert. 1997. The Rock and Roll Hall of Fame and Museum. *Popular Music and Society*, 21(1): 97-99.
- SARANGI, Srikant and Malcolm Coulthard. 2000. Discourse as Topic, Resource and Social Practice: an Introduction. In: Srikant Sarangi and Malcolm Coulthard (eds.). *Discourse and Social Life*. London: Longman.
- SERRELL, Beverly. 1996. *Exhibit Labels, An Interpretative Approach*. Walnut Creek, Lanham and Oxford: Altamira Press
- SCHULTZE, Quentin J. 2010. Faith in Cultural Studies. In: Linda Steiner and Clifford Christians (eds.). *Key Concepts in Critical Cultural Studies*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- SCOLLON, Ron. 2000. Methodological Interdiscursivity: an ethnographic understanding of unfinalisability. In: Srikant Sarangi and Malcolm Coulthard (eds.). *Discourse and Social Life*. London: Longman.
- SCREVEN, Chandler G. 1995. Motivating Visitors to Read Labels. In: Andrée Blais (ed.) *Text in the Exhibition Medium*. La Société des Musées Québécois; Musée de la Civilisation.
- SHUKER, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. New York: Taylor & Francis Group.
- SOUHAMI, Rachel. 2005. Sound Clash. *Museums Journal*, 105(10): 40- 41.
- STEINER, Linda and Clifford Christians (eds.). 2010. *Key Concepts in Critical Cultural Studies*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- STRAW, Will. 2012. Music and Material Culture. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music, a Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- STEPHENS, Simon. 2010. Pop Culture, Paul Lilley tells Simon Stephens about the British Music Experience from Scratch. *Museums Journal*, 110(09): 36-39.
- STRINATI, Dominic. 2004 [1995]. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- TOYNBEE, Jason. 2000. *Making Popular Music, Musicians, Creativity and Institutions*. New York: Oxford University Press.
- TSCHMUK, Peter. 2006. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht, Netherlands: Springer.
- TURINO, Thomas. 2008. *Music as Social Life, the Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- VIEIRA, Josênia A. 2002. As Abordagens Críticas e Não Críticas em Análise do Discurso. *In*: D. E. G. da Silva and J. A. Vieira (eds.), *Análise do Discurso: Percursos Teóricos e Metodológicos*. Brasília: Editora Plano/ Oficina Editorial do Instituto de Letras.
- WITCOMB, Andrea. 2003. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. New York: Routledge.

INTERVIEWS

Luís Futre (record collector and curator) – November 25, 2013, Montijo.

Sónia Oliveira (museum manager) – January 27, 2014, Oporto.

Salvador Massada (record collector) – January 27, 2014, Oporto.

Anita Brito (cultural manager)– February 3, 2014, Montijo.

João Carlos Callixto (record collector and curator) – February 18, 2014, Lisbon.

Maria Helena Trindade (museum director) – March 28, 2014, Lisbon

Nick Suave (musician and cultural manager)– April 2, 2014, Barreiro.

Henrique Amaro (record collector)– May 8, 2014, Lisbon.

Afonso Cortez-Pinto (co-curator) – June 18, 2014, Lisbon.

José António Correia Santos (record collector and curator)– June 19, 2014, Almada.

Vera Marmelo (curator)– June 25, 2014, Lisbon.

Pedro Gomes (curator) – June 26, 2014, Lisbon.

Rui Nunes (cultural manager) – July 1, 2014, Lisbon and November 11, 2014

António Tilly (curator) - November 13, 2014, Lisbon

Nuno Caeiro (cultural manager) - November 17, 2014, Costa da Caparica, Almada

SKYPE INTERVIEWS

Victor Torpedo (painter, musician and collector) – June 25, 2014 (From Lisbon to Coimbra)

CALL INTERVIEWS/ CONVERSATIONS

Marta Almeida (museum manager) – January 31, 2014 (From Lisbon to Fundação Serralves, OPorto)

Mónica Duarte (cultural manager) – June 18, 2014 (From Lisbon to Câmara Municipal do Barreiro)

Maria Helena Trindade (museum director) - November 12, 2014 (From Lisbon to mobile phone)

APPENDIX A

GENRES PURPOSE AND STRUCTURE

Section partially extracted from the book:

FERGUSON, Linda, Carolyn MacLulich and Louise Ravelli. 1995). *Meaning and Messages, language guidelines for museum exhibitions*

Principle features of the most common genres in museums wall texts. According to the authors, these are examples, not to be rigorously followed, but instead to be read and compared. The aim is to see how the purpose and structure of each is different.

REPORT GENRE

The function of report genre is to describe the way things are. Report genres can be used to describe a whole range of natural, cultural and social phenomena.

It has two distinct sections:

1. It begins with a general classification. (Sometimes, a technical classification can be included here).
2. The object/ article is described. This can include descriptions of parts and their functions, qualities, habits or behaviours, and uses.

The report genre uses the following language features:

- . It is written using simple present tense (unless the participant is extinct).
- . There are no temporal sequences.
- . The clauses use 'being' and 'having' processes.
- . The participants in report genres are generic (groups of things, rather than individuals).

EXPLANATION GENRE

The function of the explanation genre is to explain processes, or why things are as they are.

The explanation genre has two sections:

1. It begins with a general statement to position the reader.
2. This is followed by a sequenced explanation. It tells the steps or processes involved in why or how something occurs.

The explanation genre uses the following language features:

- . It is written using simple present tense.
- . Clauses are linked by either temporal or causal conjunctives.
- . The processes are mainly action processes.
- . The participants are usually generic and non-human.

RECOUNT GENRE

The function of the recount genre is to retell events for the purpose of informing or entertaining.

The recount genre is generally arranged into three sections:

1. It begins with a short orientation to position the reader.
2. The events are listed, usually in temporal sequence.
3. The recount genre may finish with a re-orientation.

The recount genre uses the following language features:

- . It is written in the past tense.
- . Events are arranged in a temporal sequence.
- . Most of the clauses involve action processes.
- . Usually, the participants in recount genres are individuals rather than groups of participants.

PROCEDURE GENRE

The function of the procedure genre is to describe how something is accomplished through a sequence of actions or steps.

The procedure genre has two distinct sections:

1. It begins by describing the goal.
2. This is followed by a series of steps oriented to achieving that goal.

The procedure genre uses the following language features:

- . It is written using imperatives or simple past tense.
- . Events are arranged in a temporal sequence, often linked by temporal conjunctions.
- . Most of the clauses involve action processes.
- . The participants are generalised human agents.

EXPOSITION GENRE

The function of the exposition genre is to put forward a point of view or argument.

It has three distinct sections:

1. It begins by putting forward the writer's point of view and previewing the arguments that will be used.
2. The points of the argument are listed and then elaborated on, usually in logical sequence.
3. The exposition genre may finish with a reiteration of the original point of view.

The exposition genre uses the following language features:

- . It is written using simple present tense.
- . The clauses use a variety of processes types, such as 'doing', 'being' and 'having' processes.
- . The clauses are linked using logical sequencing, rather than temporal sequencing.
- . The participants are generic human and non-human participants.

DISCUSSION GENRE

The function of the discussion genre is to present information about and arguments for both sides of a topical issue, concluding with a recommendation based on the weight of evidence. Museum texts may not necessarily make such a recommendation, leaving to make up their own minds.

The discussion genre has three sections:

1. It begins with a general statement to position the reader, and a preview of what will be covered.

2. The arguments for and against are listed and then elaborated on, or, if the discussion is very complex, statements of various viewpoints are listed.
3. The discussion genre concludes with a summary of the arguments and a recommendation on a course of action.

The discussion genre uses the following language features:

- . It is written using simple present tense.
- . The clauses use a variety of processes types, such as 'doing', 'being' and 'having' processes.
- . The clauses are linked using logical sequencing.
- . The participants are generic human and non-human participants.

APPENDIX B

WALL TEXTS AND TEXT ANALYSIS OF THE EXHIBITION *NO TEMPO DO GIRA-DISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA*

Analytical legend:

PARTICIPANTS

PROCESSES | VERBS

(xx) – sentence number

1. Antes de 1960

Depois das partituras, (1)foram os fonogramas que ajudaram à disseminação da música. (2)Até à década de 1940, muitas das gravações eram de música de peças de teatro musical, fado e música erudita e (3)[as gravações] foram efectuadas por empresas estrangeiras. (4)Com a fundação da Emissora Nacional (1935), criou-se uma grande estrutura de produção musical (5)[Emissora Nacional] constituída por grupos orquestrais, maestros, compositores e intérpretes. (6)Como a "música viva" era preferida à música gravada e era preciso diversificar para agradar aos diversos públicos, (7)formou-se o Centro de Preparação de Artistas de Rádio (1947), (8)onde os cantores aprendiam as técnicas para interpretar canções em palco ou para gravação. No sistema de produção da Rádio, (9)[No sistema de produção da rádio] onde se separava o trabalho de composição, orquestração e interpretação, (10)a "canção ligeira" tornou-se o género mais popular. (11)Os espectáculos de variedades - como o "Serão para Trabalhadores" e os "Festivais da Canção" - tornaram-se eventos usais e periódicos. De entre os cantores da década de 1950, (12)a exposição mostra fonogramas de cinco dos mais populares: **Alberto Ribeiro** (1920–2000), **Artur Ribeiro** (1923-1988), **Francisco José** (1924-1988), **Rui de Mascarenhas** (1929-1987) e **Maria de Lourdes Resende** (1927). (13)Muito importante na gravação era o acompanhamento musical, (14)[o acompanhamento musical] muitas das vezes desempenhado por orquestras. (15)Vários músicos se destacaram nos arranjos e orquestração, **Fernando de Carvalho** (1913-1967), **Tavares Belo** (1911-1993) ou **João Nobre** (1916-2002). No final da década, (16)uma nova geração de cantores ajudou à modernização da "canção ligeira" aproximando-a dos estilos internacionais: Simone de Oliveira, António Calvário, Madalena Iglésias e Artur Garcia. Até finais da década de 1960, e a par do fado e da música dos Ranchos Folclóricos, (17)a "canção ligeira", produzida

na Emissora Nacional (18)[a canção ligeira] ou oriunda de peças do Teatro Musical ("Revista" ou "Opereta"), (19)[a canção ligeira] predominou na edição discográfica. (20)A emergente música *Pop* e *Rock* americana não estava praticamente à venda em Portugal.

1.1. NÓBREGA E SOUSA

1913-2001

(1)[É] Um dos mais prolíficos compositores da música ligeira desde a década de 1940, (2)a sua obra é constituída por canções que abrangem vários estilos musicais, (3)destacando-se pelo sucesso mediático *Sol de Inverno* (1965), interpretada por Simone de Oliveira, *Onde Vais Rio Que Eu Canto* (1970), por Sérgio Borges, e *Sobe, Sobe, Balão Sobe* (1979), por Manuela Bravo, (4)com as quais venceu o Festival RTP da Canção (FRTPC).

(5)Foi aluno de Tomás Borba, Luís de Freitas Branco e Viana da Mota no Conservatório Nacional, (6)onde fez o Curso Superior de Piano. Na década de 1930, (7)[Nóbrega e Sousa] começou a ser solicitado como pianista e compositor por algumas das primeiras emissoras de rádio, (8)[Nóbrega e Sousa] acompanhando cantores como Luís Piçarra ou Maria da Graça.

Na década de 1940 (9)[Nóbrega e Sousa] foi autor de vários programas radiofónicos na Emissora Nacional, (10)[Nóbrega e Sousa] assumindo, entre outras actividades, a selecção de artistas e repertório, funções em que (11)[Nóbrega e Sousa] colaborou com várias personalidades, entre elas (12)[Nóbrega e Sousa colaborou com] Jerónimo Bragança, (13)[Jerónimo Bragança é] autor da maioria das letras das suas canções.

(14)[Nóbrega e Sousa] Recebeu em 1962 e em 1963 o Óscar da Imprensa para o melhor compositor de música ligeira. (15)[Nóbrega e Sousa] Compôs números musicais para revistas do Parque Mayer e música para cinema. Enquanto compositor, (16)o seu percurso foi configurado pela rádio, teatro de revista e FRTPC, (17)cujas exigências enformaram a sua produção e estilo musical. (18)As suas composições caracterizam-se pela diversidade na abordagem melódica, pelo rigor e imaginação das soluções harmónicas e pela sua articulação com o ritmo na concepção do acompanhamento, (19)em que adoptou um leque diversificado de estilos e tipologias rítmicas (valsa, tango, *swing*).

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

2. Da Rádio ao Disco (1960-1969)

Na década de 1960, (1) uma nova geração de músicos compositores e orquestradores, como **Jorge Machado** (1927-2006), **Thilo Krasmann** (1933-2004) ou **Jorge Costa Pinto** (1932), adoptou os novos estilos em voga no *jazz* e na música pop internacional. Progressivamente, (2) a "canção ligeira" francesa e italiana foi chegando ao País. (3) O Festival da Canção Portuguesa (1958) deu lugar ao Festival da Canção da RTP (1964). (4) Também **Joaquim Luís Gomes** (1914) e **Shegundo Galarza** (1924-2003), já activos na década anterior, souberam actualizar-se e (5) [*Joaquim Luís Gomes e Shegundo Galarza*] ajudaram a mudar a "canção ligeira". (6) De entre os cantores, tiveram um papel importante **Simone de Oliveira** (1938), **Madalena Iglésias** (1939), **Paula Ribas** (1934), **António Calvário** (1938), **Artur Garcia** (1937), **Tony de Matos** (1924-1989) ou **João Maria Tudella** (1929) – (7) de todos se mostram fonogramas na exposição. (8) Quanto a autores de letra e compositores, foram vários os que se destacaram, entre eles, **António José** (1929-2003), **Eduardo Damas** (1921-2005) e **Manuel Paião** (1926-2005), **Carlos Canelhas** (1927) e **Nóbrega e Sousa** (1913-2001).

2.1. THILO KRASMANN

1933-2004

(1) [*Thilo Krasmann foi*] Director de orquestra, orquestrador, arranjador, compositor e multi-instrumentista, (2) os seus arranjos e orquestrações, a par das várias funções que desempenhou na indústria discográfica e na televisão, foram decisivos para o desenvolvimento da música ligeira em Portugal nas últimas quatro décadas do séc. XX.

(3) [*Thilo Krasman é*] Filho de pais pianistas, (4) [*Thilo Krasmann*] estudou acordeão e piano na Alemanha, onde nasceu. Em 1957 (5) [*Thilo Krasmann*] fixa-se em Lisboa como professor de música e pouco depois (6) [*Thilo Krasmann*] integra o Conjunto Helder Martins, (7) [*Thilo Krasmann*] deixando o ensino para se dedicar em exclusivo à prática como instrumentista e arranjador. Em 1962 (8) [*Thilo Krasmann*] cria o seu próprio conjunto, Thilo's Combo, (9) com o qual [*Thilo's Combo*] constituiu um repertório de estilos diversos. (10) A afinidade ao *jazz* e à *bossa nova* foram determinantes na configuração do estilo das suas orquestrações. A partir de 1969, com o fim do Thilo's Combo, (11) [*Thilo Krasmann*] passa a dirigir uma pequena orquestra no programa televisivo *Zip-Zip*, (12) [*Thilo Krasmann*] iniciando assim uma carreira como director musical, quer em programas de televisão, quer na produção discográfica.

(13) [*Thilo Krasmann*] Foi consultor e produtor de vários programas televisivos, como (14) *Nicolau no País das Maravilhas* (1975), onde se destacou a música da rábula *Sr. Feliz e*

Sr. Contente. (15) Estas colaborações marcaram o início de um longo período de actividade na televisão, (16) em que [Thilo Krasman] desempenhou várias funções.

(17) Thilo Krasman foi um dos orquestradores de maior sucesso do Festival RTP da Canção, ao vencer seis edições entre 1976 e 1997. (18) A Casa da Imprensa distinguiu-o em 1970 pelo seu contributo para a valorização da música portuguesa.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

2.2. SIMONE DE OLIVEIRA

1938

(1) [É] Cantora e atriz, (2) [Simone de Oliveira] é uma das mais destacadas intérpretes de música ligeira a partir da década de 1950, (3) [Simone de Oliveira] tendo obtido grande projecção através da rádio, da televisão e da edição fonográfica.

(4) [Simone de Oliveira foi] Admitida no Centro de Preparação de Artistas de Rádio da Emissora Nacional em 1957, (5) [Simone de Oliveira] inicia a partir de então um percurso musical de grande projecção mediática. (6) Grande parte desse sucesso deve-se à participação em diversos festivais nacionais e internacionais, como (7) o Festival RTP da Canção, que venceu em 1965, com *Sol de Inverno*, e em 1969, com *Desfolhada Portuguesa*, dois dos seus maiores êxitos.

A partir de 1962 (8) [Simone de Oliveira] desenvolve também a sua carreira no teatro de revista, teatro musical e teatro declamado, no cinema e na televisão. Entre 1969 e 1972 (9) [Simone de Oliveira] trabalha como apresentadora, locutora e produtora de rádio e jornalista. Nas décadas de 1980 e 1990, (10) [Simone de Oliveira] é também apresentadora de televisão.

(11) [Simone de Oliveira] Foi distinguida, entre outros, pela Casa da Imprensa (1962, 1963) e com o Grande Oficialato da Ordem do Infante D. Henrique (1997).

(12) Até 1968 [Simone de Oliveira] interpretou canções de compositores, autores de letra e orquestradores ligados ao teatro de revista, à Emissora Nacional e aos primeiros Festivais RTP da Canção. De então para cá, (13) o seu repertório passou a integrar também letras de Ary dos Santos ou da sua própria autoria, musicadas e orquestradas por uma nova geração de compositores também ligados ao *pop-rock*.

(14) O seu estilo caracteriza-se por uma dicção clara, pelo uso do rubato e de mudanças de timbre e de dinâmica, especialmente em notas prolongadas, de modo a potenciar o sentido do texto.

3. Da Rádio ao Disco (1970-1980)

(1) Algumas canções que desde 1966 venceram o Festival RTP da Canção, como (2) *Ele e Ela*, *Verão* ou *Desfolhada*, apontavam já para uma mudança dos estilos musicais. (3) [Novos criadores] Inspirados pela música ligeira italiana e francesa, pela bossa-nova e pelo jazz e pop-rock anglo-americano, (4) são protagonistas dessa mudança novos criadores, como o poeta José Carlos Ary dos Santos (1936-1984) e os compositores Nuno Nazareth Fernandes (1942), Carlos Mendes (1947), Fernando Tordo (1948) e Paulo de Carvalho (1947), (5) estes três últimos [são] igualmente intérpretes, (6) Notabilizaram-se também Paco Bandeira (1945), Tonicha (1946) e Carlos do Carmo (1939), (7) que [Carlos do Carmo] vindo do universo fadista marcou fortemente a canção ligeira de então. (8) José Calvário (1951) e Pedro Osório (1939) tornaram-se arranjadores, orquestradores e maestros muito requisitados, a par de Thilo Krasmann, Shegundo Galarza ou Jorge Machado, ainda activos. (9) Fernando Correia Martins (1936) e Mike Sergeant (1945), por sua vez, destacaram-se como orquestradores e instrumentistas. Após o 25 de Abril, (10) a "canção ligeira" deixou praticamente de se ouvir na rádio e na televisão, (11) [canção ligeira] reaparecendo em pleno a partir de 1977, com Marco Paulo (1945). (12) Também os Gemini (1976-1979), criados à imagem dos Abba por Tozé Brito (1951) e Mike Sergeant, trouxeram o pop à canção ligeira. (13) Tozé Brito destacou-se ainda como compositor e autor de letras, a par de Joaquim Pessoa (1948), da dupla João Henrique (1950-2006) e Fernando Guerra (1948) e de Nuno Gomes dos Santos (1947).

3.1. FERNANDO TORDO

1948

(1) [É] Cantor, compositor e autor de letras. (2) [Fernando Tordo] Começou a aprender viola e a cantar aos 12 anos, e (3) [Fernando Tordo] veio a integrar o grupo Deltons aos 16. No final de 1966, (4) [Fernando Tordo] substituiu Carlos Mendes como vocalista principal e «guitarra-ritmo» nos Sheiks. A partir de 1968, (5) [Fernando Tordo] desenvolveu uma colaboração com Ary dos Santos, (6) [colaboração] da qual resultaram perto de 400 composições, entre canções, música de cena e música para cinema.

(7) A sua participação em sete edições do Festival RTP da Canção foi determinante para a sua carreira a solo como cantor e compositor, (8) [Fernando Tordo] tendo vencido as edições de 1973, com *Tourada* (uma canção que se tornou emblemática da oposição ao regime ditatorial), e de 1977, com *Portugal no Coração*, interpretada pelo grupo Os Amigos.

Na década de 1970 (9) [Fernando Tordo] colaborou com o arranjador canadiano Dennis Farnon e com Luís Villas-Boas no seu primeiro álbum, *Tocata* (1973). (10) Durante este período destaca-se a fundação da cooperativa discográfica Toma Lá Disco (1975), (11) para a qual gravou vários fonogramas.

(12) A morte de Ary dos Santos, em 1984, marcou uma nova etapa na sua carreira, (13) seguindo-se uma diminuição da sua actividade, (14) [diminuição da actividade é] consequência de um menor interesse das editoras pelas suas composições.

Em meados da década de 1980 (15) [Fernando Tordo] grava *Anticiclone* (1984) e *A Ilha do Canto* (1986), em colaboração com o compositor e orquestrador François Rauber (que antes trabalhara com Jacques Brel), (16) tendo estes discos sido galardoados com o prémio «Se7e d'Ouro». De 1995 até ao final do século (17) os seus fonogramas de originais são, na sua totalidade, edições de autor.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

3.2. PAULO DE CARVALHO

1947

(1) [É] Cantor, compositor e autor de letras, (2) [Paulo de Carvalho] foi um dos protagonistas da música popular portuguesa das últimas décadas. (3) Nas suas canções confluem vários estilos musicais com impacto em universos como o fado, a música ligeira e o *pop-rock*.

(4) [Paulo de Carvalho] iniciou o seu percurso musical em 1963 nos Sheiks, (5) [Sheiks] no qual tocou bateria, (6) [Sheiks no qual] compôs (7) [Sheiks no qual] e cantou, (8) [Paulo de Carvalho] destacando-se pela improvisação vocal e pelo recurso ao falsete, (9) [improvisação vocal e falsete] que viriam a ser fundamentais no seu estilo interpretativo e composicional.

Após deixar os Sheiks, em 1968, (10) [Paulo de Carvalho] integrou o Thilo's Combo e vários projectos experimentais, mas (11) a sua carreira só registou um salto significativo na década de 1970, sobretudo devido a quatro participações no Festival RTP da Canção (FRTPC). (12) Paulo de Carvalho venceria este certame em 1974 com *E depois do adeus*, (13) [E depois do Adeus] tema que serviu de senha na revolução de 25 de Abril.

Com as mudanças na indústria discográfica, (14)[Paulo de Carvalho] dedicou-se à composição do seu próprio repertório, (15)[Paulo de Carvalho] iniciando colaborações com vários músicos, de Júlio Pereira a Carlos do Carmo, (16)para quem [Carlos do Carmo] compôs *O Cacilheiro* ou *Os Putos*, (17)canções que contribuíram para a recuperação do estilo performativo do fado.

Ainda na década de 1970, (18)[Paulo de Carvalho] integrou o grupo Os Amigos, (19)que [Os Amigos] venceria a edição de 1977 do FRTPC, (20)[Paulo de Carvalho] participou como actor em peças musicais (21) e [Paulo de Carvalho] foi responsável pelo departamento de Artistas e Repertório da editora Nova-Companhia de Música. A partir de 1977 e ao longo da década de 1980, (22) [Paulo de Carvalho] incorporou os estilos *jazz-rock* e o *funk* na sua música (23) e [Paulo de Carvalho] dedicou-se também à escrita de canções inspiradas no fado, (24) destacando-se *Os Meninos do Huambo*, o maior êxito da sua carreira. Já na década de 1990, (25)[Paulo de Carvalho] interpretou fados consagrados com a Orquestra Filarmónica de Londres e com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. Em 2007, (26)[Paulo de Carvalho] comemora 45 anos de carreira.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

3.3. JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS

1936 – 1984

(1)[É] Poeta, letrista e declamador, (2)[José Carlos Ary dos Santos] escreveu mais de 600 poemas e (3)[José Carlos Ary dos Santos] contribuiu significativamente para a renovação das temáticas da música ligeira portuguesa.

(4)Os seus textos denotam um recurso a imagens fortes, à linguagem do quotidiano e a metáforas de teor satírico, irónico e de intervenção. (5)As temáticas escolhidas são o amor, o trabalho, a justiça, a solidão, a cidade e as personagens arquetípicas de Lisboa.

(6)Foi muitas vezes descrito como poeta panfletário, (7)uma imagem que decorre da sua actividade política e do facto de muitas das suas letras se terem tornado uma referência.

(8)O seu primeiro texto editado em fonograma foi *Desfolhada Portuguesa*, (9)que [Desfolhada Portuguesa], (10)[Desfolhada Portuguesa] interpretado por Simone de Oliveira, venceu o Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1969. (11)A sua popularidade cresceu, aliás, com as sucessivas apresentações como autor de letras em várias edições do FRTPC, (12)destacando-se *Menina* (1971), *Tourada* (1973) ou *Portugal no Coração* (1977),

(13)[*Menina, Tourada e Portugal no Coração*] igualmente vencedoras do certame que chegou a ser apelidado de “Festival Ary dos Santos”.

(14)Destaque para a colaboração com Carlos do Carmo, materializada nos textos dos fonogramas *Um Homem na Cidade* (1976) e *Um Homem no País* (1983).

Depois do 25 de Abril, (15)[*José Carlos Ary dos Santos*] escreveu para teatro de revista, (16)[*José Carlos Ary dos Santos*] contribuindo para a renovação deste género e para a captação de novos públicos. (17)[*José Carlos Ary dos Santos*] Gravou ainda vários discos (18)[*José Carlos Ary dos Santos*] recitando poemas de sua autoria ou de outros poetas como Camões, Bocage ou José Régio, bem como o *Sermão de Santo António aos Peixes*, do padre António Vieira.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

4. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1960-1967)

(1)Os estilos do *pop* e *rock* foram adoptados tardiamente em Portugal. (2)Entre as primeiras gravações, conta-se, em 1960, um fonograma do cantor e guitarrista **Daniel Bacelar** (1943) e do duo **Os Conchas** (1960-1963), (3)músicos premiados com a gravação de um disco no concurso *Caloiros da Canção*, da Rádio Renascença. Como consequência, (4)outros músicos editaram discos, entre eles **Zeca do Rock** (1943) (5)[*Zeca do Rock*] que, em 1961, gravou a canção *Sansão Foi Enganado*.

(6)A popularidade da música *pop* anglo-americana, especialmente dos ingleses **Shadows** e **Beatles**, levou muitos jovens a formarem grupos. (7)Entre estes, contaram-se os **Sheiks** (1963-1969), um dos mais populares; (8)o **Conjunto Mistério** (1963-1967), que mais tarde estaria na origem do Quarteto 1111; (9)**Os Ekos** (1962-1970), com o baterista Mário Guia (fundador do Rock Rendez-Vous na década de 80) e o baixista Zé Nabo, também dos mais populares, gravando seis discos ao longo da década; (10)o **Conjunto João Paulo** (1962-1979), da Madeira - o primeiro grupo *pop-rock* português a gravar um LP - que popularizou canções como *Hully Gully do Montanhês* ou *Milena (a da Praia)*, cantadas por Sérgio Borges; e, numa abordagem aos vários estilos em voga na segunda metade da década, (11)o **Quinteto Académico** (depois Quinteto Académico + 2) (1960-1969), por onde passaram Pedro Osório, Jean Sarbib, Dany Silva ou Mike Sergeant, além de vários músicos estrangeiros.

4.1. SHEIKS

1963 – 1968

(1)[É] Um dos mais conhecidos e relevantes conjuntos portugueses no domínio do *pop-rock* da década de 1960, (2)[*Os Sheiks*] formaram-se em 1963 por Carlos Mendes e Fernando Chaby, (3) aos quais se juntaram Paulo de Carvalho e Jorge Barreto.

(4)[*Os Sheiks tinham*] Com idades entre os 16 e 17 anos (5) e [*Os Sheiks eram*] inspirados pelas emergentes tipologias da música pop anglo-americana associada à dança, (6)os Sheiks adoptaram a configuração de grupos como os Shadows ou os Beatles, (7)[*Os Sheiks*] interpretando originais e versões de êxitos internacionais. Entre 1965 e 1967, (8) numa altura em que a música pop não era ainda a prioridade das editoras em Portugal, (9)[*Os Sheiks*] gravaram vários fonogramas para a Valentim de Carvalho, (10)onde se [*nos fonogramas*] incluem os originais *Missing You* e *Tell Me Bird*, dois dos maiores êxitos do grupo.

Em 1966, (11)[*Os Sheiks*] editaram duas canções em França, (12)que [*duas canções em França*] chegaram a figurar em tabelas de vendas (13) e [*duas canções em França*] foram citadas em periódicos da especialidade. Nesse ano (14)[*Os Sheiks*] tocaram durante um mês em Paris, (15)e [*Os Sheiks*] compuseram e gravaram duas canções, (16)[*duas canções*] editadas no mercado francês em 1967. Apesar da hipótese de uma estadia mais prolongada que favorecesse a internacionalização, (17)[*Os Sheiks*] optaram por regressar a Portugal no final de 1966.

Em 1967 (18)[*Os Sheiks*] gravaram o último disco de originais, separando-se em 1968. No decorrer da sua existência, (19)[*Os Sheiks*] integraram ainda o grupo Edmundo Silva, Fernando Tordo, Luís Moutinho e Luís Waddington.

Reunindo-se em 1979, (20)[*Os Sheiks*] gravaram uma selecção de canções do seu repertório, interpretadas com novos arranjos, (21)[*selecção de canções*] dando origem ao álbum *Pintados de Fresco*. Já em 1980, (22) o grupo concebeu e protagonizou um programa de televisão (23) e [*o grupo*] gravou o álbum *Sheiks Com Cobertura*, com originais em português.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

5. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1967-1974)

Em 1967, (1)o programa “Em Órbita”, (2)[*Em Órbita*] espaço do Rádio Clube Português

dedicado ao *pop rock*, emitiu pela primeira vez uma música de um grupo português. (3) A honra coube a *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, do **Quarteto 1111** (1967-1977), (4) [*A lenda de el-Rei D. Sebastião*] iniciando assim uma nova era na produção nacional (5) [*nova era na produção nacional*] em que passou a ser possível conceber música *pop* para ouvir e não apenas para dançar. (6) Com este "novo" rock, próximo do "psicadélico", torna-se ainda evidente a importância do processo de gravação na composição musical. (7) O primeiro LP, *Quarteto 1111* (1970), foi um manifesto contra o regime político e a guerra colonial, o que impediu a sua comercialização, (8) mas o grupo conciliou sempre as experiências mais ousadas com sucessos comerciais.

No Porto, (9) os **Pop Five Music Incorporated** (1967-1972), de Tozé Brito, Paulo Godinho e, mais tarde, Miguel Graça Moura, começaram por registar versões de composições estrangeiras, (10) para, em 1969, [*Os Pop Five Music Incorporated*] gravarem o primeiro e único LP, editado por Arnaldo Trindade.

(11) A **Filarmónica Fraude** (1968-1971) foi um projecto peculiar, (12) [*projecto peculiar*] orientado pelos textos de António Pinho e pela música de Luís Linhares. (13) O grupo distinguiu-se pela abordagem satírica da História de Portugal, (14) atitude que seria seguida pela Banda do Casaco, (15) [*Banda do Casaco*] que Pinho e Linhares viriam a integrar.

(16) Destaque ainda para os **Objectivo** (1969-1972), de Kevin Hoidale (músico norte-americano na altura a residir em Portugal), no qual colaboraram Mike Sergeant, Zé Nabo, o inglês Jim Cregan (que mais tarde tocaria com Rod Stewart), e os bateristas Zé da Cadela e Guilherme Inês.

5.1. A Galáxia José Cid

Com o Quarteto 1111, com os Green Windows, e depois num percurso a solo, (1) **José Cid** (1942) foi um dos músicos mais influentes das décadas de 1960 e 1970. (2) Os anos de 1966 e 1978 - desde a primeira canção em disco, *O Comboio*, gravada pelos Álamos, um conjunto de Coimbra, até à edição do LP *10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte*, marco do "rock progressivo" nacional – foram particularmente férteis. Logo em 1968, (3) o Quarteto 1111 inicia a sua colaboração com outros intérpretes, (4) entre os quais Tonicha, que gravou nesse ano composições de José Cid. Em 1970, ano de edição do LP *Quarteto 1111*, (5) Cid colaborou com José Cheta, com Filipa Van Uden, com o grupo Plexus (de Carlos Zíngaro, Celso de Carvalho e Luís Pedro Fonseca) e com José Jorge Letria, entre outros. (6) Um ano depois, [*José Cid*] gravou o primeiro LP em nome individual, (7) *José Cid*, no qual utilizando a gravação multipista tocou todos os instrumentos. Em 1973, (8) [*José Cid*] colaborou no

primeiro disco da cantora Manuela Bravo, (9)onde destacou a utilização do sintetizador Moog. (10)[*José Cid tem*] Com uma carreira em franca ascensão, (11)e [*José Cid*] beneficiando do êxito de canções como *Vinte Anos*, do grupo **Green Windows** (1972-1977), (12)José Cid gravou ainda com o Quarteto 1111 um segundo LP, (13)[*segundo LP*] em que desenvolve os estilos do "rock progressivo" (*Onde, Quando, Como, Porquê, Cantamos Pessoas Vivas*, de 1974), (14)[*rock progressivo foi uma*] tendência que seguiu nos trabalhos a solo *Vida (Sons do Quotidiano)* (EP de 1977) e no LP já referido de 1978. (15)[*O Quarteto 1111*] Mantendo a colaboração com outros músicos, (16)o Quarteto 1111 gravou um *single* com a actriz Elisa Lisboa (1974). Em 1980, (17)José Cid venceria o Festival RTP da Canção com *Um Grande, Grande Amor*.

6. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos (1974-1980)

Apesar da estreia em disco ainda antes do 25 de Abril de 1974, (1)os **Petrus Castrus** (1971-1980), dos irmãos José e Pedro Castro (e, no início, também de Júlio Pereira), marcaram a diferença com a edição do LP *Mestre* (1973), (2)no qual, num contexto *rock*, abordam a obra de poetas como Sophia de Mello Breyner Andresen, Ary dos Santos ou Alexandre O'Neill. (3)[*Mestre*] Gravado em França, no mesmo estúdio utilizado por José Afonso e José Mário Branco, (4)*Mestre* é o primeiro LP português a aproximar-se do "rock progressivo", (5)tendência que se acentuaria na ópera-rock *Ascensão e Queda* (1978).

(6)Dois outros projectos de importância primordial nascem em meados da década: a **Banda do Casaco** (1974-1984) e os **Tantra** (1976-1981, activos novamente desde 2000).

Formados no Porto, (7)os **Arte & Ofício** (1975-1982) foram também precursores do movimento de expansão do rock português. (8)[*os membros do grupo tinham*] Com uma estrutura de produção de espectáculos e *marketing* (clube de fãs incluído), (9)os membros do grupo, entre os quais Sérgio Castro e Álvaro Azevedo (futuros Trabalhadores do Comércio), António Pinho Vargas e André Sarbib, fizeram da música a sua actividade profissional.

(10)[*Há que violentar o Sistema foi*] Editado um ano depois do primeiro LP dos Sex Pistols, (11)*Há Que Violentar o Sistema* (1978), dos **Aqui d'el Rock** (1978-1980) é o primeiro disco *punk* português. (12)[*O Corpo Diplomático tinha*] Com um passado nesse género, (13)o Corpo Diplomático (1979-1980), (14)grupo que daria origem aos Heróis do Mar, edita o seu único LP *Música Moderna* (1979).

(15)Destaque ainda para o LP de estreia de **Rui Veloso** (1957), (16)[*LP de estreia*] apelidado de "pioneiro" do rock português, a par dos UHF. (17)As canções de *Ar de Rock* evidenciam, no entanto, uma grande inspiração do *blues* americano.

6.1. BANDA DO CASACO

1973-1984

(1)[Foi] Formada em Lisboa no final de 1973 por Nuno Rodrigues e António Avelar de Pinho. (2)a Banda do Casaco representou uma corrente experimentalista de inspiração no *pop-rock* e no movimento *folk* internacional. (3)[A Banda do Casaco] Afirmou-se ainda pela experimentação de formas e estilos, (4)[a Banda do Casaco] contribuindo para o desenvolvimento da música popular em Portugal.

(5)A sua actividade musical organizou-se em torno da adaptação dos textos de A. Pinho às ideias musicais de N. Rodrigues. (6)O carácter experimental do processo de composição e a preferência pelo estúdio de gravação modelaram a sua actividade, contando com a colaboração de vários cantores e instrumentistas. (7) o que contribuiu para a especificidade estilística de cada fonograma.

(8)Com o primeiro álbum, *Dos Benefícios dum Vendido no Reino dos Bonifácios* (1975), evocam temáticas de matriz popular oriundas da tradição oral e sonoridades associadas à música medieval. (9)Ao segundo registo, *Coisas do Arco da Velha* (1976), atingem impacto junto do público. (10)O teor satírico dos trocadilhos e as referências à música tradicional expressam a crítica aos valores e aos modos de vida do meio rural. (11)Com o álbum seguinte, *Hoje Há Conquilhas, Amanhã Não Sabemos* (1977), satirizam a instabilidade económica e a precariedade social. (12)[Banda do Casaco] retomando as referências à cultura popular em *Contos da Barbearia* (1978).

Já no início da década de 1980, (13)a influência da *new wave* e as novas técnicas de produção musical moldaram o repertório, (14)[o repertório] que se aproximou dos estilos do *pop-rock* internacional. (15)O seu último álbum, *Banda do Casaco com Ti Chitas*, é editado em 1984, já sem a presença de A. Pinho, que abandonara o grupo em 1980.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

6.2. TANTRA

1976-1981

(1)Agrupamento musical constituído por Manuel Cardoso (viola eléctrica e voz), Armando Gama (teclas), Américo Luís (baixo eléctrico) e Tozé Almeida (bateria) (2)que se salientou, no final da década de 70, pela prática do *rock* progressivo em Portugal. Sob esta influência, (3)o grupo desenvolveu um repertório de composições originais em língua portuguesa

caracterizado pelo virtuosismo e pela exploração de temáticas alegóricas.

(4)[*Os Tantra foram*] Formados em 1976, em Lisboa, (5)os Tantra (palavra que evoca uma forma de meditação indiana de que M. Cardoso se tornara adepto) gravaram um primeiro fonograma onde o estilo que viriam a desenvolver era apenas aflorado.

Com a entrada de T. Almeida, substituindo Raul Rosa e José Firmino da primeira formação, (6)o grupo desenvolve novas composições que revelam uma crescente complexidade estrutural. Para apresentar o novo repertório, (7)[*Os Tantra*] concebem um espectáculo (8)onde a encenação se articula com a interpretação musical, abordagem inovadora na performance *rock* em Portugal. (9)O impacto desta apresentação viabilizaria a gravação do primeiro LP, *Mistérios e Maravilhas* (1977), (10)[*Mistérios e Maravilhas*] apresentado numa digressão, estratégia de promoção pouco comum na época em Portugal. (11)A crescente popularidade possibilitou a realização de um concerto no Coliseu dos Recreios de Lisboa (1978), (12)primeiro de um grupo português de *rock* a ter lugar nesta sala.

(13)Com uma nova formação, com Pedro Luís e já sem A. Gama, gravaram o álbum *Holocausto* (1978). (14)Em *Humanoid Flesh* (1981), mantêm o aparato cénico, (15) e M. Cardoso transfigura-se em Frodo – personagem de *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien. (16)[*Os Tantra*] Cessam actividade nesse mesmo ano.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

7. Para uma Nova Música Popular Portuguesa (1960-1968)

(1)As eleições presidenciais em que concorreu Humberto Delgado (1958) ou o início da guerra colonial (1961) foram acontecimentos políticos determinantes para a emergência de novos cantores (2)[*acontecimentos políticos determinantes*] que, através de poesia de militância e intervenção social, mostravam a insatisfação e discordância relativamente à política do Estado Novo. (3)Entre estes viriam a notabilizar-se José Afonso (1929-1987) e Adriano Correia de Oliveira (1942-1982). (4)O EP *Baladas de Coimbra* (1962), do primeiro, mostrava já um afastamento dos estilos padrão da Canção de Coimbra. Em 1963, (5)Adriano gravou *Trova do Vento Que Passa*, (6)canção [feita por] de António Portugal sob poema de Manuel Alegre. No mesmo ano, (7)José Afonso (apenas acompanhado pela guitarra de Rui Pato) gravou *Os Vampiros* e *Menino do Bairro Negro*, (8)canções que indicaram o caminho para uma nova música popular alternativa à "canção ligeira". Em

França, (9)Luís Cília (1943) publicou o seu primeiro LP, *Portugal-Angola - Chants de Lutte* (1964), (10)no qual criticava fortemente o regime de Salazar. Três anos depois, (11)sai *La Poésie Portugaise de Nos Jours et de Toujours 1*, (12)LP em que Cília recorre à obra de poetas contemporâneos (José Saramago, José Gomes Ferreira ou António Borges Coelho) e clássicos (Camões ou Garrett), numa fusão de saberes e culturas de matriz lusitana. (13)A "balada", cultivada por José Afonso e Adriano, evidenciou uma nova música popular, (14)[nova música popular] interpretada pelo próprio compositor/autor (cantautor). (15)A adopção de textos de teor político e a sua transformação em "canção de protesto" fê-la opor-se à "canção ligeira", (16)que [canção ligeira] passou a ser associada ao regime político de então e ganhou mais tarde a designação de "nacional-cançonetismo".

7.1. JOSÉ AFONSO

1929-1987

(1)[José Afonso foi] Cantor, compositor e autor de letras, (2)[José Afonso] foi uma figura de referência da luta política e um dos expoentes máximos da vida musical portuguesa da segunda metade do século XX.

Algo longe ainda de uma postura política militante, (3)[José Afonso] começou a cantar em 1953, (4)tendo [José Afonso] feito as primeiras gravações no emissor regional de Coimbra da Emissora Nacional. (5)Data de 1968 o seu primeiro contrato com uma editora em regime de exclusividade (Edições Arnaldo Trindade), (6)[data de 1968] mas também a proibição da difusão radiofónica das suas canções.

No ano seguinte (7)[José Afonso] participou no festival *La Chanson de Combat Portugaise*, em Paris, com Luís Cília, José Mário Branco ou Sérgio Godinho. (8)A sua popularidade, (9)[a sua popularidade era] sinal de oposição ao regime, confirmou-se e cresceu no início da década de 1970.

(10)As saídas para o estrangeiro multiplicaram-se. (11)[José Afonso] Gravou em Londres (*Traz Outro Amigo Também* e *Coro dos Tribunais*), em Paris (*Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*) e em Madrid (*Eu Vou Ser como a Toupeira*).

Por altura da revolução de Abril, (12)a sua maturidade poético-musical sintetizava a tradição da canção coimbrã, a canção trovadoresca, a música rural, os sons africanos e os textos politicamente empenhados. (13)As opções instrumentais, (14)[opções instrumentais] de há muito libertas do simples acompanhamento da viola, herdeira dos tempos das baladas, incluíam uma variedade notável de timbres provenientes de instrumentos de várias culturas,

tanto populares como eruditas. (15)Esta nova linguagem reafirmou-se no LP *Coro dos Tribunais*, o primeiro disco pós-1974. (16)A atitude de resistência mudou, naturalmente, para uma postura pedagógica livre. (17)[José Afonso] Deu os seus últimos espectáculos em 1983, (18)[José Afonso estava] já num estado de saúde bastante debilitado.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

7.2. ADRIANO CORREIA DE OLIVEIRA

1942-1982

(1)[É] Uma das figuras mais destacadas da "balada" e da "canção de intervenção", (2)Adriano Correia de Oliveira integrou na adolescência, o conjunto da União Académica de Avintes, (3)cujo repertório era constituído por sucessos da canção italiana da época.

Em 1959, (3)[Adriano Correia de Oliveira] ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, (4)[Adriano Correia de Oliveira] gravando o seu primeiro disco em 1960, pela editora Arnaldo Trindade, (5) na qual deixou registada toda a sua obra.

(6)[Adriano Correia de Oliveira] Desencantado com a tradição da canção de Coimbra e a utilização do fado como expressão da bonomia da vida estudantil, (7)[Adriano Correia de Oliveira] começou a interpretar textos relacionados com os problemas que afectavam a sociedade portuguesa.

(8)Em 1963 foi editado o EP *Trova do Vento que Passa*, (9)[*Trova do Vento que Passa tinha*] com letra de Manuel Alegre, (10)[*Trova do Vento que Passa é*] um hino de resistência entre a comunidade estudantil que, (11) [*Trova do Vento que Passa*] pelo carácter de intervenção político-social, marcou um ponto de viragem na canção de Coimbra, (12)[*Trova do Vento que Passa*] constituindo um dos primeiros exemplos da "canção de intervenção".

Nessa tendência renovadora, (13)Adriano integrou canções tradicionais no seu repertório, (14)[Adriano Correia de Oliveira] adaptando-as ao seu estilo de canto. (15)[Adriano Correia de Oliveira] Gravou, em 1969, *O Canto e as Armas*, (16)onde a simplicidade melódica favorece a compreensão do texto.

No LP *Que Nunca Mais* (1975), (17)a componente instrumental conjugava elementos da música africana, do blues, do rock e da música tradicional. (18)O sucesso comercial deste LP valeu-lhe o Prémio Artista do Ano pela revista britânica *Music Week* (1975).

(19)[Adriano Correia de Oliveira estava] Desiludido com o processo político em curso e incapaz de dar resposta às necessidades de profissionalização enquanto músico, (20)[Adriano Correia de Oliveira] afastou-se do meio musical.

Em 1994, (21)[Adriano Correia de Oliveira] foi condecorado a título póstumo com a Ordem da Liberdade.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

8. Para uma Nova Música Popular Portuguesa (1968-1971)

Na senda da música de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília, (1)emergiu um novo grupo de compositores e intérpretes. Em 1968, (2)o primeiro disco de um jovem cantor de Vagos, **Manuel Freire** (1942) populariza a canção *Livre*, (3)[*canção Livre tem*] com um poema de Carlos de Oliveira iniciado pelos versos “Não há machado que corte / a raiz ao pensamento”. (4)Um segundo disco foi imediatamente proibido pela censura, pois (5)a canção *O Sangue Não Dá Flor* era um libelo contra a guerra colonial. (6)Manuel Freire viria a notabilizar-se no programa televisivo *Zip-Zip* (1969), (7)onde [*Zip-Zip*] estreou a canção *Pedra Filosofal*, (8)[*Pedra Filosofal tem*] com poema de António Gedeão. (9)**Francisco Fanhais** (1941) gravou apenas dois discos (um EP e um LP), (10)mas o seu lugar na história da nova música popular ficou a dever-se a composições como *Cantilena* (1969), *Cantata da Paz*, *Porque*, *Corpo Renascido* ou *Quadras do Poeta Aleixo* (1970). (11)[*Estilo interpretativo tem*] Com acompanhamento seu, ou de Fernando Alvim e de Pedro Caldeira Cabral, (12)Fanhais distinguiu-se por um estilo interpretativo assente na voz grave e expressiva, (13)que [*estilo interpretativo*] deu profundidade às letras em que alertava para a precariedade social do país. À época destas gravações, (14)o cantor era sacerdote da Igreja Católica, (15)e a tomada de posição contra o regime valeu-lhe a proibição de exercer a sua actividade.

9. Para uma Nova Música Popular Portuguesa (1971-1974)

(1)O ano de 1971 marcou o ponto de viragem na música popular portuguesa (2) [O ano de 1971] com a edição do LP *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de **José Mário Branco** (1942), e do EP *Romance de um Dia na Estrada*, de **Sérgio Godinho** (1945). (3)Ambos trabalharam em conjunto no estúdio francês de Michel Magne, (4)onde [*estúdio francês de Michel Magne*] dispuseram de uma série de meios técnicos inexistentes em Portugal (5)que [*meios técnicos inexistentes em Portugal*] enriqueceram a sonoridade dos discos, (6)[*meios técnicos inexistentes em Portugal*] tornando-os uma referência da época, a

que se seguiu a utilização de estúdios em Madrid e em Londres por outros músicos portugueses.

Na mesma altura, (7)destacou-se também **José Niza** (1938), autor de canções como *Cantar de Emigração* ou *E Alegre Se Fez Triste*, além (8)[*José Niza é compositor*] das composições dos LP's *Gente de Aqui e de Agora* (de Adriano Correia de Oliveira) e *Fala do Homem Nascido*, álbum de 1972 sobre poesia de António Gedeão. Além da colaboração com José Afonso na gravação de *Venham Mais Cinco* (1973), (9)[*José Niza*] escreveu a letra da canção *E Depois do Adeus* (1974), com música de José Calvário, e a música de *Uma Flor de Verde Pinho* (1976), com letra de Manuel Alegre, (10)ambas vencedoras do Festival RTP da Canção.

(11)O empresário portuense **Arnaldo Trindade** (1934), que em 1958 criara a etiqueta Orfeu, contribui de forma relevante para o desenvolvimento da produção musical e fonográfica. (12)[*Arnaldo Trindade*] Notabilizou-se pela gravação de poesia declamada, pela postura empreendedora e concorrencial e também pela publicação de fonogramas de músicos opositores ao regime político, como Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. (12)Muitos desses discos estão na exposição.

9.1. JOSÉ MÁRIO BRANCO

1942

(1)[*É*] Compositor, cantor, autor de letras e arranizador, (2)**José Mário Branco** notabilizou-se pelo carácter contestatário da sua música, (3)mas também pelas composições e arranjos que se tornaram o paradigma da edificação da música popular portuguesa do último quartel do século XX.

(4)[*José Mário Branco*] Exilou-se em Paris em 1963 por se opor à guerra colonial, (5)[*José Mário Branco*] só regressando a Portugal depois do 25 de Abril de 1974. No final de 1967 (6)[*José Mário Branco*] conheceu Sérgio Godinho, (7)com quem [*Sérgio Godinho*] partilhava o objectivo de criar uma canção popular portuguesa que substituísse o “nacional cançonetismo”.

(8)No final da década de 1960, saiu o seu primeiro fonograma, *Seis Cantigas de Amigo* (1969). A propósito da guerra colonial portuguesa, (9)[*José Mário Branco*] compôs e gravou as canções *Ronda do Soldadinho* e *Mãos ao Ar* (1970). Para escapar à censura, (10)o disco chegaria a Portugal com capas brancas, sem a indicação do autor.

Em 1971 (11)**J. M. Branco** gravou *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* e (12)[*José Mário Branco*] assinou a direcção musical e os arranjos do LP *Cantigas de Maio*,

(13)[*Cantigas de Maio é*] de José Afonso. (14)Ambos são exemplos paradigmáticos do movimento de renovação da música popular portuguesa.

Já no pós-25 de Abril, (15)[*José Mário Branco*] foi um dos mentores e fundadores do Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta. Em 1976, (16)o GAC gravou o álbum *Pois Canté*, (17)uma experiência pioneira que antecipava já o movimento de recriação que marcaria a música popular portuguesa de final da década de 70.

(18)José Mário Branco compôs ainda para cinema e para teatro, (19)[*José Mário Branco*] foi actor e director musical do Teatro Comuna (20) e [José Mário Branco] fundou a companhia Teatro do Mundo.

Na década de 90 (21)[*José Mário Branco*] colaborou com outros compositores e músicos, como Amélia Muge, Gaiteiros de Lisboa ou Camané.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

9.2. SÉRGIO GODINHO

1945

(1)Sérgio Godinho notabilizou-se como compositor, intérprete, escritor, actor e realizador de cinema. (2)[*Sérgio Godinho*] identifica-se pessoalmente com a expressão cantautor.

Apesar da relação quase umbilical com a música, a literatura e o teatro, (3)Sérgio Godinho foi um autodidacta na interpretação e na composição musical, (4) [*Sérgio Godinho*] tendo como referência a canção francesa, a música brasileira e os Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan.

(5)[*Sérgio Godinho*] Reconciliou-se com a música portuguesa depois de conhecer José Afonso e Carlos Paredes, (6)[*Sérgio Godinho*] procurando um estilo próprio de compor e de cantar em português.

(7)[*Sérgio Godinho*] Recusou o serviço militar e a Guerra Colonial, (8)[*Sérgio Godinho*] iniciando um período de nove anos de exílio político. (9)[*Sérgio Godinho*] Acompanhou o Maio de 1968 em Paris, (10)onde conheceu José Mário Branco.

(11)Sérgio Godinho integrou o elenco do espectáculo *Hair* durante dois anos, (12)tendo o seu primeiro disco, *Os Sobreviventes*, saído em 1972. Nesse ano (13) [*Sérgio Godinho*] fixou-se no Canadá, (14)onde [Sérgio Godinho] gravou o álbum *Pré-Histórias* e recebeu a notícia da revolução de Abril de 1974.

(15)[*Sérgio Godinho*] Regressou a Portugal em Maio de 1974 (16)e a partir de então [Sérgio Godinho] desenvolveu uma intensa actividade musical, em comícios e espectáculos, a solo ou

com os «cantores de Abril».

(17)As suas canções reflectem sobre múltiplos aspectos da vida, nunca se cingindo à contestação política. (18)[As suas canções] Têm apontamentos sobre o amor, o quotidiano, retratos de personagens-tipo, crítica social ou interrogações de carácter filosófico (19)e [apontamentos] são abordados por diferentes estilos musicais, que vão desde a utilização do quarteto de cordas ao conjunto instrumental do pop-rock.

(20)O diálogo que estabeleceu com os grupos portugueses desta última área é o exemplo mais evidente da transgeracionalidade da sua música.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

9.3. JOSÉ NIZA

1938

(1)[É] Compositor, autor de letras, arranjador, instrumentista e produtor discográfico. Enquanto estudante de medicina, (2)[José Niza] integrou o Orfeon Académico de Coimbra (OAC) (3) e [José Niza] colaborou no “movimento da balada”, liderado por José Afonso.

Em 1960 (4)[José Niza] foi um dos fundadores do Club de Jazz do OAC. Com Luís Villas-Boas, (5)[José Niza] organizou os dois primeiros festivais internacionais de jazz que se realizaram em Portugal (Festival Internacional de Jazz de Coimbra, 1967 e 1968).

Entre 1963-1965, (6)[José Niza] gravou em Paris discos de fados e baladas e desenvolvendo relações de amizade com Vinicius de Moraes e Baden Powell.

(7)[José Niza] Prestou serviço militar na guerra colonial em Angola em 1969. Foi nesse período que (8)[José Niza] compôs todas as canções do álbum *Gente de Aqui e de Agora*, de A. C. de Oliveira. Foi ainda em Angola que, em 1970, (9)[José Niza] recebeu o convite para dirigir a produção musical da editora Arnaldo Trindade Lda

(10)[José Niza] Compôs cerca de 300 canções (11)e [José Niza] concorreu a várias edições do Festival RTP da Canção, (12)[José Niza] tendo sido o autor das letras de três canções (13)[três canções] que venceram este certame, entre as quais *E depois do adeus*, interpretada por Paulo de Carvalho (14)[*E Depois do Adeus*] e que viria a ser a primeira senha da revolução de Abril de 1974.

Enquanto director de Programas da RTP, no final dos anos 70, (15)[José Niza] foi o responsável pela introdução das telenovelas em Portugal.

(16)[José Niza] Foi deputado à Assembleia Constituinte e à Assembleia da República. No

parlamento, (17)[José Niza] foi autor da Lei de Protecção da Música Portuguesa na Sua Difusão pela Rádio e pela Televisão, aprovada por unanimidade em 1982. (18)[José Niza] Foi ainda co-autor do actual Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Em 1994, (19)[José Niza] foi condecorado como Grande Oficial da Ordem de Mérito.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

9.4. ARNALDO TRINDADE, LDA.

1952-1983

(1)[É] Editora discográfica fundada no Porto nos anos 50 por Arnaldo Trindade (1934), comerciante de electrodomésticos, (2)que [Arnaldo Trindade] se destacou por utilizar um modelo empresarial que estimulou a competitividade na indústria discográfica em Portugal. (3)[Arnaldo Trindade] Gravou declamação de prosa e de poesia pelos próprios autores, como José Régio e Miguel Torga, criando para tal a etiqueta Orfeu.

Até ao final dos anos 60, (4)[Arnaldo Trindade] editou maioritariamente intérpretes de fado, ranchos folclóricos e conjuntos típicos. (5)A popularidade alcançada com os fonogramas do Conjunto António Mafra contribuiu para o aumento do investimento na gravação em outros géneros.

A partir de meados da década, (6)a estratégia da editora passou pela criação de estruturas próprias de divulgação e distribuição, promoção concertada, representação em Portugal de catálogos de editoras estrangeiras e organização de espectáculos dos músicos representados.

Com José Niza, (7)a firma de Arnaldo Trindade contribuiu para o movimento de renovação da música popular portuguesa e manteve esta linha editorial após 1974, (8)[Arnaldo Trindade] sendo responsável pela edição de músicos como Luís Cília, José Jorge Letria, Sérgio Godinho e Fausto. Após a desintegração da equipa, em 1976, (9)Arnaldo da Costa Trindade, filho de Arnaldo Trindade, assumiu funções idênticas à da equipa anterior.

Em 1980, (10)Arnaldo Trindade comprou a Fábrica de Discos Rádio Triunfo, em sociedade com José Serafim. (11)O catálogo da Orfeu manteve-se inicialmente autónomo, (12)mas [o catálogo] foi finalmente integrado no catálogo da editora Rádio Triunfo em 1983). (13)J. Serafim viria a comprar, em 1986, a parte de Arnaldo Trindade na Rádio Triunfo.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa (1974-1980)

(1) A revolução de 25 de Abril de 1974 ficou marcada por *E Depois do Adeus* (interpretada por Paulo de Carvalho) e *Grândola, Vila Morena* (de José Afonso). (2) [*E depois do Adeus e Grândola, Vila Morena foram*] senhas do início das operações militares.

(3) A Orfeu, [é] de Arnaldo Trindade, que editou as duas canções, (4) [*a Orfeu*] continuou no período pós-revolução a editar fonogramas de músicos associados à "canção de intervenção" como **Fausto** (1948), **Vitorino** (1941) ou **José Jorge Letria** (1951).

(5) Vitorino desenvolveu uma carreira a partir de 1975, (6) [*Vitorino*] criando um repertório que incorpora a música tradicional e temáticas urbanas (*Não Há Terra Que Resista – Contraponto*, 1979). (7) José Jorge Letria, escritor, desenvolveu uma carreira musical entre finais de 1960 e o início de 1980, com canções críticas do salazarismo. (8) *De Viva Voz* (1973) foi gravado em concerto - "ao vivo" - (9) [*De Viva Voz*] sendo o primeiro registo do género na nova música popular portuguesa.

(10) Também **José Barata Moura** (1948) e **Pedro Barroso** (1950), (11) [*José Barata Moura e Pedro Barroso*] cantores revelados pelo Zip-Zip (1969), se evidenciaram nesta altura.

(12) Barata Moura, que iniciou a carreira musical no meio académico, desenvolveu em paralelo um repertório para o público infantil.

(13) Muitos dos grupos formados após o 25 de Abril tentaram conciliar a música tradicional divulgada pelos trabalhos de Lopes-Graça, Giacometti e Veiga de Oliveira com as temáticas da nova luta político-partidária.

(14) Tanto o **GAC – Vozes na Luta** (1974-1979), (15) [*GAC*] orientado por José Mário Branco, como a **Brigada Victor Jara** (em actividade desde 1975) e os **Trovante** (1976-1992), contribuíram para o desenvolvimento da música popular portuguesa neste período.

10.1. FAUSTO

1948

(1) [É] Cantor, compositor, arranjador e autor de letras, (2) Fausto desenvolveu um estilo musical que viria a constituir uma das correntes mais significativas da música popular portuguesa nas últimas duas décadas do século XX.

(3) O seu primeiro EP, *Fausto* (1969), recebeu o Prémio Revelação do programa radiofónico *Página 1* (RR), (4) o que contribuiu para o prosseguimento de uma carreira musical e para a gravação do primeiro LP (*Fausto*, 1970).

No final de 1974, (5) [*Fausto*] editou o seu segundo LP, *P'ró Que Der e Vier*, pela editora

Arnaldo Trindade. (6)[*O álbum é* Constituído por composições suas (letra e música) e textos de autores como Alexandre O'Neill ou Eugénio de Andrade, (7)o álbum reflecte o entusiasmo pelo momento revolucionário vivido. (8)Nele colaboraram José Afonso, José Niza e Vitorino. (9)A apreensão pela orientação que tomava o processo revolucionário, enformou as temáticas de *Um Beco Com Saída* (1975). (10)[Fausto] Empenhado no desenvolvimento de uma música popular referenciada nas práticas tradicionais, (11)[Fausto] encetou um processo criativo assente na estilização de géneros e tipologias rítmicas da música tradicional portuguesa.

(12)Em *Madrugada dos Trapeiros* (1977) mantém-se a crítica social. (13)A alusão metafórica a eventos e episódios da história de Portugal inicia-se em *Histórias de Viageiros* (1979). (14)[Fausto] Inspirando-se na *Peregrinação* (Fernão Mendes Pinto, 1614), (15)[Fausto] concebeu o LP *Por Este Rio Acima* (1982), (16)[*Por este Rio Acima foi* gravado com um significativo número de colaboradores. (17)O álbum constituiu o seu maior êxito comercial e contribuiu significativamente para a popularidade que hoje detém. (18)A evocação de géneros tradicionais e a sua associação à “diáspora lusitana” foi seguida em *Crónicas Da Terra Ardente* (1994).

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

10.2. GAC– VOZES NA LUTA

1974-1979

(1)Grupo que resultou do CAC - Colectivo de Acção Cultural, formado a 1 de Maio de 1974 por iniciativa de José Mário Branco. Já sem elementos ligados ao PCP e sem “cantores independentes”, (2)o GAC integrava J. M. Branco, Fausto, Fernando Laranjeira e Afonso Dias, (3)aos quais se juntaram elementos do coro da Juventude Musical Portuguesa.

(4)[O GAC] Organizado como uma estrutura político-cultural, (5)[o GAC] constituiu-se como cooperativa, publicando obras próprias e de outros autores, musicais e literárias. (6)Toda a actividade dos elementos do GAC era militante, (7)e os espectáculos eram gratuitos em qualquer ponto do país. (8)O GAC apresentou-se em fábricas, comícios, greves e manifestações, utilizando a música como propaganda ideológica.

(9)O grupo consolidou-se durante as sessões que dariam origem ao LP *A Cantiga É uma Arma* (1975). Reunindo canções gravadas com uma expressa intenção política, (10)as composições e letras são maioritariamente de J. M. Branco. (11)As letras narravam a luta dos

trabalhadores contra a burguesia e os padrões através de personagens tipificadas. Além de instrumentos associados à música tradicional, (12) instrumentos extra-europeus figuram em canções associadas às ex-colónias.

(13) No LP *Pois Canté* (1976), padrões como a chula, géneros como o cante alentejano e a utilização de instrumentos tradicionais, denotam a crescente inspiração na música tradicional portuguesa. (14) No terceiro LP, *E Vira Bom* (1977), foram utilizadas pela primeira vez recolhas efectuadas por membros do grupo. (15) [no terceiro LP] acentuando-se a tendência para a recriação da música tradicional numa abordagem que constituiu uma referência para os grupos que surgiram posteriormente.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

10.3. BRIGADA VICTOR JARA

1975

(1) [É] Primeiro grupo urbano de recriação, (2) [é] o único em actividade contínua desde 1975, (3) a BVJ estabeleceu um novo modelo para a representação da música tradicional (4) que [modelo para a representação da música tradicional] foi imitado por numerosos grupos e músicos em todo o país.

(5) [Brigada Victor Jara foi] Fundada em Coimbra por estudantes empenhados na intervenção política e na acção cultural, (6) [Brigada Victor Jara] integrou, na sua primeira formação, Amílcar Cardoso, Fernando Jorge Seabra, Jorge Ribeiro Monteiro, Né Ladeiras, Rosa Lameiras e Zé Maria. Durante os primeiros anos de actividade (7) [Brigada Victor Jara] interpretou maioritariamente música chilena (Violeta Parra e Victor Jara) e portuguesa de carácter interventivo. A partir de 1977 (8) [Brigada Victor Jara] passou a dedicar-se à música tradicional de proveniência rural, (9) [Brigada Victor Jara] constituindo um repertório de composições vocais e instrumentais, (10) [repertório de composições vocais e instrumentais] editado nos LP's *Eito Fora* (1977) e *Tamborileiro* (1979), (11) [Eito Fora e Tamborileiro] que se fundam nas recolhas de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça.

(12) *Quem Sai aos Seus* (1981) marcou o início de um processo mais elaborado de adaptações do repertório tradicional. (13) *Contraluz* (1984), por sua vez, representou o culminar desta etapa e uma maior abertura e liberdade criativa no tratamento do material musical.

Na segunda metade da década de 1980, (14) o grupo aproximou-se da música popular urbana (*Monte Formoso*, 1989), incluindo composições originais inspiradas no repertório tradicional,

(15) onde surge uma maior variedade harmónica, solos instrumentais e improvisações.

A partir de então, (16) o grupo começou a actuar regularmente em festivais de música e noutros eventos internacionais especializados, da *folk music* e da *world music*, (17) universo que enformou o LP *Danças e Folias* (1995).

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

11. Protagonistas na Sombra

Além dos músicos (compositores, orquestradores, instrumentistas e cantores), (1) várias pessoas e vários locais foram determinantes para a criação musical. (2) Os estúdios da empresa Valentim de Carvalho, em Paço d'Arcos - a funcionar regularmente desde 1963 - foram local de registo de muitos dos discos de maior importância na música em Portugal. (3) [Fonogramas] Gravados pelo engenheiro de som, **Hugo Ribeiro** (1925), (4) incluem-se quase todos os fonogramas de Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro, Quarteto 1111 e José Cid, entre muitos outros.

(5) Uma outra empresa, a portuense Rádio Triunfo, inaugurou, em 1974, na Estrada da Luz, o seu estúdio de Lisboa, em funcionamento até 1985. (6) Nele [Estúdio de Lisboa] se gravaram diversos discos de Júlio Pereira, Banda do Casaco, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, Sérgio Godinho ou Carlos Mendes. (7) todos eles, desde a primeira gravação - precisamente a 25 de Abril de 1974 - [gravados] pela mão do técnico **José Fortes** (1943).

(8) A editora de Arnaldo Trindade adquiriu o antigo estúdio de Campolide (Lisboa), (9) [Estúdio de Campolide era] da empresa Polysom, e será depois da renovação desse espaço, em 1976, (10) que **Moreno Pinto** (1933) ali gravaria José Afonso, o grupo Arte & Ofício, José Cid, Fausto e vários discos de poesia de Mário Viegas, entre muitos outros.

11.1. HUGO RIBEIRO

1925

(1) [É] Técnico de som, (2) [Hugo Ribeiro] é um dos mais importantes protagonistas da gravação sonora em Portugal, com uma carreira de mais de cinquenta anos na Valentim de Carvalho (VC).

(3) O cuidado com a qualidade da captação sonora que pautou o seu trabalho beneficiou principalmente as gravações de fado, (4) [Hugo Ribeiro] tendo efectuado praticamente todas

as gravações de Amália Rodrigues para a editora. (5) Também as gravações de música tradicional e de ranchos folclóricos que, na década de 1950, (6)[gravações que] realizou no norte do país, serviram de referência para muito do repertório posteriormente gravado por Amália.

Em meados da década de 1960 (7)[Hugo Ribeiro] passou a gravar nos novos estúdios da VC em Paço de Arcos. (8)[Hugo Ribeiro] Adaptou-se à diversidade da edição musical da editora, (9)[Hugo Ribeiro] mantendo sempre critérios de qualidade (10)e[Hugo Ribeiro] respeitando as características próprias das configurações instrumentais e de géneros e estilos musicais, do fado (Hermínia Silva, Carlos Paredes), ao *pop- -rock* (Petrus Castrus ou Tantra), passando pela emergente música popular portuguesa (Almanaque ou Trovante). Na década de 1980, (11)[Hugo Ribeiro] gravou alguns dos protagonistas do rock português, entre os quais UHF, GNR ou António Variações.

(12)[Hugo Ribeiro] Foi responsável pela gravação do som de várias edições do Festival RTP da Canção e de muitas canções concorrentes, (13)[Hugo Ribeiro] tendo efectuado as suas últimas gravações em 1994. No final do século, (14) [Hugo Ribeiro] iniciou a conversão para suporte digital do espólio da VC, (15)[espólio da VC] constituído por cerca de 4000 bobines, (16)e[Hugo Ribeiro] colaborou na reconstituição do arquivo da editora, (17)[arquivo da editora foi] parcialmente destruído no incêndio do Chiado de 1988, (18)[arquivo da editora foi] trabalho fundamental para a história do património fonográfico nacional.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

11.2. JOSÉ FORTES

1943

(1)[É] Técnico de som, (2)[José Fortes] destacou-se pela qualidade das suas captações, (3)[captações] que contribuíram para a mudança da música portuguesa das últimas três décadas do século XX. (4)O seu trabalho e personalidade, pautados pelo rigor profissional e atitude colaborativa, tornaram-no o técnico de som preferido de grande parte dos músicos em Portugal.

(5)Desde a infância que se interessava pela gravação de som, (6)[José Fortes] tendo efectuado a primeira captação para a Emissora Nacional (Porto) aos 13 anos e, dois anos mais tarde, (7)[José Fortes efectuou] a primeira captação para uma edição discográfica, a Arnaldo Trindade.

(8)[José Fortes] **Ingressou** na Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo (Porto), (9)onde [José Fortes] **desempenhou** várias funções. Em 1970 (10)[José Fortes] **fixou-se** em Lisboa para dirigir as gravações que a editora realizava noutros estúdios (APA, Nacional Filmes ou Polysom). A partir de 1973, (11)[José Fortes] **supervisionou** a constituição do estúdio da editora, inaugurado em 1974, e (12)onde [estúdio da editora] **gravou** muitos dos músicos da emergente música popular portuguesa: Sérgio Godinho, Banda do Casaco, José Mário Branco, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, Fausto ou Adriano Correia de Oliveira. Em 1979, (13)[José Fortes] **demitiu-se** para se juntar a Carlos Dias Coelho no projecto do Angel Studio (1981), (14)onde na década de 1980 **gravaram** bandas e músicos como os Heróis do Mar, Táxi, José Afonso ou José Cid.

Em 1992, (15)[José Fortes] **ingressou** na Edipim, (16)[José Fortes] **dando** formação ao pessoal técnico (17)e [José Fortes] **assumindo** todo o trabalho de som em vários programas televisivos produzidos. Paralelamente (18)[José Fortes] **continuou** a actividade de gravação, (19)[José Fortes] **especializando-se** na captação de instrumentos acústicos e de interpretações de música erudita.

Adaptado da «Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX» [no prelo], coordenação Prof. Salwa Castelo-Branco (Círculo de Leitores / Casa das Letras)

APPENDIX C

REGISTER ANALYSIS OF THE EXHIBITION *NO TEMPO DO GIRA-DISCOS: UM PERCURSO PELA PRODUÇÃO FONOGRAFICA PORTUGUESA*

Sectional Texts

1. *Antes de 1960;*

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [...], foram os fonogramas que	ajudaram	à disseminação da música.
3. e [<i>as gravações</i>]	foram efectuadas	por empresas estrangeiras.
4. Com a fundação da Emissora Nacional (1935)	criou-se	uma grande estrutura de produção musical [...]
9. No sistema de produção da Rádio, onde se	separava	o trabalho de composição, orquestração e interpretação [...]
8. [...] onde os cantores	aprendiam	as técnicas para interpretar canções em palco ou para gravação.
10. [...] a canção ligeira	tornou-se	o género mais popular.
11. Os espectáculos de variedades – como o “Serão para Trabalhadores” e os “Festivais da Canção” -	tornaram-se	eventos usuais e periódicos.
14. [<i>O acompanhamento musical</i>] muitas das vezes	desempenhado	por orquestras.
16. [...], uma nova geração de cantores	ajudou	à modernização da canção ligeira aproximando-a dos estilos internacionais: Simone de Oliveira, António Calvário, Madalena Iglésias e Artur Garcia.
17. [...], a “canção ligeira”,	produzida	na Emissora Nacional [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
6. Como a música “viva”	era preferida	à música gravada e era preciso diversificar para agradar aos diversos públicos, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. [...], muitas das gravações	eram	de música de peças de teatro musical, fado e música erudita [...]
5. [<i>Emissora Nacional</i>]	[é] constituída	por grupos orquestrais, maestros, compositores e intérpretes.
13. Muito importante na gravação	era	o acompanhamento musical [...]
18. ou [<i>a canção ligeira</i>]	[é] oriunda	de peças do Teatro Musical (“Revista” ou “Opereta”), [...]
20. A emergente música <i>Pop Rock</i> americana	não estava practicamente	à venda em Portugal.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
12 [...], a exposição	mostra	fonogramas de cinco dos mais populares: Alberto Ribeiro (1920-2000), Artur Ribeiro (1923-1988), Francisco José (1924-1988), Rui de Mascarenhas (1929-1987) e Maria de Lourdes Resende (1927).
15. Vários músicos	se destacaram	nos arranjos e orquestração, Fernando Carvalho (1913-1967), Tavares Belo (1911-1993) ou João Nobre (1916-2002.)
19. [...], <i>a canção ligeira</i>	predominou	na edição discográfica.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXHISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
7. formou-se	o Centro de preparação de artistas da rádio [...]

2. *Da Rádio ao Disco 1960-1969* (From Radio to Record 1960-1969);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [...], uma nova geração de músicos compositores e orquestradores como Jorge Machado (1927-2006), Thilo Krasmann (1933-2004) ou Jorge Costa Pinto (1932)	adoptou	os novos estilos em voga no jazz e na música pop internacional.
2. [...] a “canção ligeira” francesa e italiana	foi chegando	ao país.
3. O Festival da Canção Portuguesa (1958)	deu lugar	ao Festival da Canção da RTP (1964).
5. e [<i>Joaquim Luís Gomes e Shagundo Galarza</i>]	ajudaram a mudar	a “canção ligeira”.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
4. Também Joaquim Luís Gomes (1914)	souberam actualizar-	se [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
6. De entre os cantores	tiveram	um papel importante Simone de Oliveira (1938), Madalena Iglésias (1939), Paula Ribas (1934), António Calvário (1938), Artur Garcia (1937), Tony de Matos (1924-1989) ou João Maria Tudella (1929).
8. Quanto a autores de letra e compositores,	foram	vários os que se destacaram, entre eles, António José (1929-2003), Eduardo Damas (1921-2005) e Manuel Paião (1926-2005), Carlos Canelhas (1927) e Nóbrega e Sousa (1913-2001).

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
7. de todos	se mostram	fonogramas na exposição.

3. Da Rádio ao Disco 1970-1980 (From Radio to Record 1970-1980);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. Algumas canções que desde 1966	venceram	o Festival RTP da canção [...]
7. [Carlos do Carmo] que vindo do universo fadista	marcou fortemente	a canção ligeira de então.
8. José Calvário (1951) e Pedro Osório (1939)	tornaram-se	arranjadores, orquestradores e maestros muito requisitados, a par de Thilo Krasmann, Shegundo Galarza ou Jorge Machado, ainda activos.
10. [...], a “canção ligeira”	deixou praticamente de se ouvir	na rádio e na televisão [...]
11. [... canção ligeira]	reaparecendo em pleno	a partir de 1977, com Marco Paulo (1945).
12. Também os Gemini (1976-1979), criados à imagem dos Abba por Tozé Brito (1951) e Mike Sergeant,	trouxeram	o pop à canção ligeira.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
3. [Novos criadores]	inspirados	pela música ligeira italiana e francesa, pela bossa-nova e pelo jazz e pop-rock anglo-americano, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
4. [order] novos criadores, como o poeta José Carlos Ary dos Santos (1936-1984) e os compositores Nuno Nazareth Fernandes (1942), Carlos Mendes (1947), Fernando Tordo (1948) e Paulo de Carvalho (1947).	[...] são	protagonistas dessa mudança
5. estes três últimos	são	igualmente intérpretes.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. <i>Ele e Ela, Verão ou Desfolhada,</i>	apontavam já	para uma mudança dos estilos musicais.
6.	Notabilizaram-se também	Paco Bandeira (1945), Tonicha (1946), e Carlos do Carmo (1939), [...]
9. Fernando Correia Martins (1936) e Mike Sergeant (1945), por sua vez,	destacaram-se	como orquestradores e instrumentistas.
13. Tozé Brito	destacou-se	ainda como compositor e autor de letras, a par de Joaquim Pessoa (1948), da dupla João Henrique (1950-2000) e Fernando Guerra (1948) e de Nuno Gomes dos Santos (1947).

4. *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos 1960-1967* (New Rythms, New Dances, New Styles 1960-1967);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. Os estilos do pop e rock	foram adoptados	tardiamente em Portugal.
3. Os músicos	premiados	com a gravação de um disco no concurso <i>Caloiros da Canção</i> , da Rádio Renascença.
4. [...], outros músicos	editaram	discos, entre eles Zeca do Rock (1943) [...]
5. [Zeca do Rock] que, em 1961,	gravou	a canção <i>Sansão Foi Enganado</i> .
6. A popularidade da música pop anglo-americana, especialmente dos ingleses Shadows e Beatles,	levou muitos jovens a formarem	grupos.
8. O Conjunto Mistério (1963-1967), que mais tarde	estaria na origem	do Quarteto 1111;
9. Os Ekos (1962-1970), com o baterista Mário Guia (fundador do Rock Rendez-Vous na década de 80) e o baixista Zé Nabo, também dos mais populares,	gravando	seis discos ao longo da década;

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
11. [...], o Quinteto Académico (depois Quinteto Académico + 2) (1960-1969), por onde	passaram	Pedro Osório, Jean Sarbid, Dany Silva ou Mike Sergeant, além de vários músicos estrangeiros.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
10. O Conjunto João Paulo (1962-1979), da Madeira – o primeiro grupo pop-rock português a gravar um LP – que	popularizou	canções como <i>Hully Gully do Montanhês</i> ou <i>Milena (a da Praia)</i> , cantadas por Sérgio Borges;

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXHISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
2. [order] conta-se, em 1960, um fonograma do cantor e guitarrista Daniel Bacelar (1943) e do duo Os Conchas (1960-1963).	Entre as primeiras gravações,
7. Entre este, contam-se	os Sheiks (1963-1969), um dos mais populares;

5. *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos 1967-1974* (New Rythms, New Dances, New Styles 1967-1974);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [...], o programa “Em Órbita”	emitiu pela primeira vez	uma música de um grupo português [...]
2. [Em Órbita] espaço do Rádio Clube Português	dedicado	ao pop-rock [...]
5 [nova era na produção nacional] em que	passou a ser possível conceber	música pop para ouvir e não apenas para dançar.

9. [...], os Pop Five Music Incorporated (1967-1972), de Tozé Brito, Paulo Godinho e, mais tarde, Miguel Graça Moura,	começaram por registar	versões de composições estrangeiras, [...]
10. para, em 1969, [<i>os Pop Five Music Incorporated</i>]	gravarem	o primeiro e único LP, editado por Arnaldo Trindade.
15. [<i>order</i>] que Pinho e Linhares	viriam a integrar	[<i>Banda do Casaco</i>]
16. Destaque ainda para os Objectivo (1969-1972), de Kevin Hoidale (músico norte-americano na altura a residir em Portugal), no qual	colaboraram	Mike Sergeant, Zé Nabo, o inglês Jim Cregan (que mais tarde tocara com Rod Stewart), e os bateristas Zé da Cadela e Guilherme Inês.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
8. [...] mas o grupo	conciliou	as experiências mais ousadas com sucessos comerciais.
12. [<i>projecto peculiar</i>]	orientado	pelos textos de António Pinho e pela música de Luís Linhares.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
7. O primeiro LP, Quarteto 1111 (1970),	foi	um manifesto contra o regime político e a guerra colonial, o que impediu a sua comercialização [...]
11. A Filarmónica Fraude (1968-1971)	foi	um projecto peculiar, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
3. A honra	coube	a A Lenda de El-Rei D. Sebastião, do Quarteto 1111 (1967-1977)
6. Com este “novo” rock, próximo do “psicadélico”,	torna-se ainda evidente	a importância do processo de gravação na composição musical.
13. O grupo	distinguiu-se	pela abordagem satírica da História de Portugal, [...]

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVIOR	PROCESS
14. [<i>order</i>] pela Banda do Casaco, [...]	[...] atitude que seria seguida

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXHISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
4. [<i>A lenda de el-Rei D. Sebastião</i>] iniciando assim	uma nova era na produção nacional [...]

6. *Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos 1974-1980* (New Rythms, New Dances, New Styles 1974-1980);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [...], os Petrus Castrus (1971-1980)	marcaram	a diferença com a edição do LP <i>Mestre</i> (1973) [...]
4. [<i>Mestre</i>]	gravado	em França, no mesmo estúdio utilizado por José Afonso e José Mário Branco, [...]
7. Dois outros projectos de importância primordial	nascem	em meados da década: a Banda do Casaco (1974-1984) e os Tantra (1976-1981), activos novamente desde 2000.
10. [...] os membros do grupo, entre os quais Sérgio Castro e Álvaro Azevedo (futuros Trabalhadores do Comércio), António Pinho Vargas e André Sarbib,	fizeram	da música a sua actividade profissional.
11. [<i>Há que Violentar o Sistema</i>]	[foi] editado	um ano depois do primeiro LP dos Sex Pistols, [...]
14. [...] o Corpo Diplomático (1979-1980)	edita	o seu único LP <i>Música Moderna</i> (1979).
15. [...] grupo que	daria origem	aos Heróis do Mar [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. [... os Petrus Castrus]	[são]	dos irmão José e Pedro Castro (e, no início, também de Júlio Pereira) [...]
5. <i>Mestre</i>	é	o primeiro LP português a aproximar-se do “rock progressivo”, [...]
8. [...], os Arte & Ofício (1975-1982)	fôram também	precursores do movimento de expansão do rock português.
9. [<i>Os membros do grupo</i>]	[tinham]	com uma estrutura de produção de espectáculos e marketing (clube de fãs incluído), [...]
12. [...], Há que Violentar o Sistema (1978), dos Aqui d’el Rock (1978-1980)	é	o primeiro disco punk português.
13. [<i>O corpo diplomático</i>]	[tinha]	Com um passado nesse género, [...]
17. [<i>LP de estreia</i>]	apelidado	de “pioneiro” do rock português, a par dos UHF.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
3. [...] no qual, num contexto rock,	abordam	a obra de poetas como Sophia de Mello Breyner, Ary dos Santos ou Alexandre O’Neill.
6. [...] tendência que	se acentuaria	na ópera-rock <i>Ascensão e Queda</i> (1978).
16.	Destaque ainda	para o LP de estreia de Rui Veloso (1975)
18. As canções de <i>Ar de Rock</i>	evidenciam, no entanto,	uma grande inspiração de blues americano.

7. *Para uma Nova Música Popular Portuguesa 1960-1968* (For a New Portuguese Popular Music 1960-1968);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
5. [...], Adriano	gravou	<i>Trova do Vento que Passa</i> , [...]
6. [...] canção	[<i>feita por</i>]	de António Portugal sob poema de Manuel Alegre.
7. [...], José Afonso (apenas acompanhado pela guitarra de Rui Pato)	gravou	<i>Os Vampiros e Menino do Bairro Negro</i> , [...]
9. [...], Luís Cília	publicou	o seu primeiro LP, Portugal-Angola- Chants de Lutte (1964), [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
12. [...], LP em que Cília	recorre	à obra de poetas contemporâneos (José Saramago, José Gomes Ferreira ou António Borges Coelho) e clássicos (Camões ou Garret), numa fusão de saberes e culturas de matriz lusitana.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. As eleições presidenciais em que concorreu Humberto Delgado (1958) ou o início da guerra colonial (1961)	foram	acontecimentos políticos determinantes para a emergência de novos cantores [...]
16. [...] [<i>canção ligeira</i>] que	passou a ser associada	ao regime político de então e ganhou mais tarde a designação de “nacional-cançonetismo”.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
11. [<i>order</i>] <i>La Poésie Portugaise de Nos Jours et de Toujours I</i> , [...]	[...] sai
14. [<i>order</i>] pelo próprio compositor/autor (cantautor).	[<i>Nova música popular</i>] interpretada

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. [...] [<i>acontecimentos políticos determinantes</i>] que, através de poesia de militância e intervenção social	mostravam	a insatisfação e discordância relativamente à política do Estado Novo.
3. Entre estes,	viriam a notabilizar-se	José Afonso (1929-1987) e Adriano Correia de Oliveira (1942-1982).
4. O EP <i>Baladas de Coimbra</i> (1962), do primeiro,	mostrava já	um afastamento dos estilos padrão da canção de Coimbra.
8. [...] canções que	indicaram	o caminho para uma nova música popular alternativa à “canção ligeira”.
10. [...] no qual	criticava fortemente	o regime de Salazar.
13. A “balada”, cultivada por José Afonso e Adriano,	evidenciou	uma nova música popular, [...]
15. A adopção de textos de teor político e a sua transformação em “canção de protesto”	fê-la opor-se	à “canção ligeira”, [...]

8. *Para uma Nova Música Popular Portuguesa 1968-1971* (For a New Portuguese Popular Music 1968-1971);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
7. [...] onde [Zip-Zip]	estudou	a canção <i>Pedra Filosofal</i> , [...]
9. Francisco Fanhais (1941)	gravou apenas	dois discos (um EP e um LP), [...]
13. [...], [estilo interpretativo] que	deu	profundidade às letras em que alertava para a precariedade social do país.
15. [...] e a tomada de posição contra o regime	valeu-lhe	a proibição de exercer a sua actividade.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
10. [...] mas o seu lugar na história	ficou a dever-se	a composições como <i>Cantilena</i> (1969), <i>Cantata da Paz</i> , <i>Porque</i> , <i>Corpo Renascido</i> ou <i>Quadras do Poeta Aleixo</i> (1970).

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
3. [...] [<i>canção Livre</i>]	[<i>tem</i>]	com um poema de Carlos de Oliveira iniciado pelos versos “Não há machado que corte/ a raiz ao pensamento”.
4. Um segundo disco	foi	imediatamente proibido pela censura, [...]
5. [...] a canção “O Sangue Não Dá Flor”	era	um libelo contra a guerra colonial.
8. [<i>Pedra Filosofal</i>]	[<i>tem</i>]	com poema de António Gedeão.
11. [<i>Estilo interpretativo</i>]	[<i>tem</i>]	Com acompanhamento seu ou de Fernando Alvim e de Pedro Caldeira Cabral, [...]
14. [...] o cantor	era	Sacerdote da Igreja Católica, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. [...] o primeiro disco de um jovem cantor de Vagos, Manuel Freire (1942)	populariza	a canção <i>Livre</i> , [...]
6. Manuel Freire	viria a notabilizar-se	no programa televisivo Zip-Zip (1969), [...]
12. [...] Fanhais	distinguiu-se	por um estilo interpretativo assente na voz grave e expressiva, [...]

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
1. [...], emergiu	um novo grupo de compositores e intérpretes.

9. *Para uma Nova Música Popular Portuguesa 1971-1974* (For a New Portuguese Popular Music 1971-1974);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. O ano de 1971	marcou	o ponto de viragem na música popular portuguesa [...]
2. [...] [<i>o ano de 1971</i>] com a	edição	do LP <i>Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades</i> , de José Mário Branco (1942), e do EP <i>Romance de Um Dia na Estrada</i> , de Sérgio Godinho (1945).
3. Ambos	trabalharam	em conjunto no estúdio francês de Michel Magne, [...]
4. [<i>Estúdio francês de Michel Magne</i>] onde	dispuseram	de uma série de meios técnicos inexistentes em Portugal [...]
5. [...] [<i>meios técnicos inexistentes em Portugal</i>] que	enriqueceram	a sonoridade dos discos, [...]
6. [...] [<i>meios inexistentes em Portugal</i>]	tornando-os	uma referencia da época, a que se seguiu a utilização de estúdios em Madrid e em Londres por outros músicos portugueses.
9. [...], [<i>José Niza</i>]	escreveu	a letra da canção <i>E Depois do Adeus</i> (1974), com música de José Calvário, e a música <i>Uma Flor de Verde Pinho</i> (1976), com letra de Manuel Alegre, [...]
10. [...] ambas	vencedoras	do Festival RTP da canção.
11. O empresário portuense Arnaldo Trindade (1934), [...]	contribui	de forma relevante para o desenvolvimento da produção musical e fonográfica.
12. [...] [<i>Arnaldo Trindade</i>] que em 1958	criara	a etiqueta Orfeu, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
8. [...] [<i>José Niza</i>]	[<i>é</i>]	[<i>compositor</i>] das composições dos LP's <i>Gente de Aqui e de Agora</i> (de Adriano Correia de Oliveira) e <i>Fala do Homem Nascido</i> , álbum de 1972 sobre poesia de António Gedeão.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
7. [<i>order</i>] [...], José Niza (1938), autor de canções como <i>Cantar de Emigração</i> ou <i>E Alegre se Fez Triste</i> ,	destacou-	-se também.
13. [<i>Arnaldo Trindade</i>]	Notabilizou-se	pela gravação de poesia declamada, pela postura empreendedora e concorrencial e também pela publicação de fonogramas de músicos opositores ao regime político, como Adriano Correia de Oliveira e José Afonso.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXHISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
14. [<i>order</i>] estão na exposição.	Muitos desses discos

10. *Para uma Nova Música Popular Portuguesa 1974-1980* (For a New Portuguese Popular Music 1974-1980);

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. A revolução de 25 de Abril de 1974	ficou marcada	por <i>E Depois do Adeus</i> (interpretada por Paulo de Carvalho) e <i>Grândola vila Morena</i> (de José Afonso), e <i>Grândola Vila Morena</i> (de José Afonso)
4. [...], [<i>a Orfeu</i>] que	editou	as duas canções, [...]
5. [...], [<i>a Orfeu</i>]	continuou no período pós-revolução a editar	fonogramas de músicos associados à “canção de intervenção” como Fausto (1948), Vitorino (1941) ou José Jorge Letria (1951).
7. [...] [<i>Vitorino</i>]	criando	um repertório que incorpora a música tradicional e temáticas urbanas (<i>Não Há Terra que Resista – Contraponto</i> , 1979), [...]
8. [...] José Jorge Letria, escritor,	desenvolveu	uma carreira musical entre finais de 1960 e o início de 1980, com canções críticas do salazarismo.
9. <i>De Viva Voz</i> (1973)	foi gravado	em concerto – “ao vivo” – [...]
13. Barata Moura, [...]	desenvolveu em paralelo	um repertório para o público infantil.
14. [...], [<i>Barata Moura</i>] que	iniciou	a carreira musical no meio académico, [...]
15. Muitos dos grupos formados após o 25 de Abril	tentaram conciliar	a música tradicional divulgada pelos trabalhos de Lopes-Graça, Giacometti e Veiga de Oliveira com as temáticas da nova luta político-partidária.
16. Tanto o GAC – Vozes na Luta (1974-1979), [...], como a Brigada Victor Jara (em actividade desde 1975) e os Trovante (1976-1992),	contribuíram	para o desenvolvimento da música popular portuguesa neste período.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
17. [...] [<i>GAC</i>]	orientado	Por José Mário Branco, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. [<i>E Depois do Adeus e Grândola, Vila Morena</i>]	[<i>foram</i>]	senhas do início das operações militares.
3. <i>A Orfeu</i>	[<i>é</i>]	de Arnaldo Trindade, [...]
10. [...], [<i>De Viva Voz</i>]	sendo	o primeiro registo do género na nova música popular portuguesa.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
6. Vitorino	desenvolveu uma carreira a partir de 1975, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
11. Também José Barata Moura (1948) e Pedro Barroso (1950)	se evidenciaram	nesta altura.
12. [...], [<i>José Barata Moura e Pedro Barroso</i>] cantores	revelados	pelo Zip-Zip (1969) [...]

11. Protagonistas na Sombra

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. [<i>Fonogramas</i>]	Gravados	pelo engenheiro de som, Hugo Ribeiro (1925), [...]
5. Uma outra empresa, a portuense Rádio Triunfo,	inaugurou,	em 1974, na Estrada da Luz, o seu estúdio de Lisboa, em funcionamento até 1985.
6. Nele [<i>estúdio de Lisboa</i>] se	gravaram	diversos discos de Júlio Pereira, Banda do Casaco, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, Sérgio Godinho ou Carlos Mendes, [...]
7. todos eles, desde a primeira gravação – precisamente a 25 de Abril de 1974 -	[<i>gravados</i>]	pela mão do técnico José Fortes (1943).
8. A editora Arnaldo Trindade	adquiriu	o antigo estúdio de Campolide (Lisboa), [...]
10. que Moreno Pinto (1933) ali	gravaria	José Afonso, o grupo Arte & Ofício, José Cid, Fausto e vários discos de poesia de Mário Viegas, entre muitos outros.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. várias pessoas e vários locais	foram	determinantes para a criação musical.
2. Os estúdios da empresa Valentim de Carvalho, em Paço d'Arcos – a funcionar regularmente desde 1963 -	foram	local de registo de muitos dos discos de maior importância da música em Portugal
9. [<i>Estúdio de Campolide</i>]	[<i>era</i>]	da empresa Polyson, [...]

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXHISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
4. incluem-se	quase todos os fonograms de Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro, Quarteto 1111 e José Cid, entre muitos outros.

Biographical Texts

1.. Nóbrega e Sousa – 1913-2001

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
4. com as quais	venceu	o Festival RTP da Canção (FRTPC).
6. onde	fez	o Curso Superior de Piano.
7. [<i>Nóbrega e Sousa</i>]	começou a ser solicitado	como pianista e compositor por algumas das primeiras emissoras de rádio.
11. [<i>Nóbrega e Sousa</i>]	colaborou	com várias personalidades, [...]
12. [<i>Nóbrega e Sousa</i>]	[<i>colaborou com</i>]	Jerónimo Bragança, [...]

14. [Nóbrega e Sousa]	recebeu em 1962 e 1963	o Óscar da Imprensa para o melhor compositor de música ligeira.
15. [Nóbrega e Sousa]	compôs	números musicais para revistas do Parque Mayer e música para cinema.
16. o seu percurso	foi configurado	pela rádio, teatro de revista e FRTPC, [...]
17. cujas exigências	enformaram	a sua produção e estilo musical.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	um dos mais prolíficos compositores da música ligeira desde a década de 1940, [...]
2. a sua obra	é	constituída por canções que abrangem vários estilos musicais, [...]
5. [Nóbrega e Sousa]	foi	aluno de Tomás Borba, Luís de Freitas Branco e Viana da Mota no Conservatório Nacional, [...]
9 [Nóbrega e Sousa]	foi	autor de vários programas radiofónicos na Emissora Nacional, [...]
13. [Jerónimo Bragança]	[é]	autor da maioria das letras das suas canções.
18. As suas composições	caracterizam-se	pela diversidade na abordagem melódica, pelo rigor e imaginação das soluções harmónicas e pela sua articulação com o ritmo na concepção do acompanhamento, [...]
19. em que	adoptou	um leque diversificado de estilos e tipologias rítmicas (valsa, tango, <i>swing</i>).

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR

BEHAVER	PROCESS
8. [Nóbrega e Sousa]	Acompanhando cantores como Luís Piçarra ou Maria de Graça
10. [Nóbrega e Sousa]	assumindo, entre outras actividades, a seleção de artistas e repertório, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
3. [Nóbrega e Sousa]	destacando-se	pelo sucesso mediático <i>Sol de Inverno</i> (1965), interpretada por Simone de Oliveira, Onde Vais Rio Que Eu Canto (1970), por Sérgio Borges, e Sobe, Sobe Balão Sobe (1979), por Manuela Bravo, [...]

2.1. Thilo Krasmann – 1933-2004

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING

ACTOR	PROCESS	GOAL
4. [Thilo Krasmann]	estudou	acordeão e piano na Alemanha, onde nasceu.
5. [Thilo Krasmann]	fixa-se	em Lisboa como professor de música [...]
6. [Thilo Krasmann]	integra	o conjunto Helder Martins, [...]
8. [Thilo Krasmann]	cria	o seu próprio conjunto, Thilo's Combo, [...]
9. como o qual [Thilo's Combo]	constituiu	um repertório de estilos diversos.
11. [Thilo Krasmann]	passa a dirigir	uma pequena orquestra no programa televisivo <i>Zip-Zip</i> , [...]
12. [Thilo Krasmann]	iniciando	assim uma carreira como director musical, quer em programas de televisão, quer na produção discográfica.
15. Estas colaborações	marcaram	o início de um longo período de actividade na televisão, [...]
16. em que [Thilo Krasmann]	desempenhou	várias funções.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. [Thilo Krasmann]	[foi]	Director de orquestra, orquestrador, arranjador, compositor e multi-instrumentista
2. os seus arranjos e orquestrações, a par das várias funções que desempenhou na indústria discográfica e na televisão,	foram	decisivos para o desenvolvimento da música ligeira em Portugal nas últimas quatro décadas do séc. XX.
3. [Thilo Krasmann]	[é]	Filho de pais pianistas, [...]
10. A afinidade ao jazz e à bossa nova	foram	determinantes na configuração do estilo das suas orquestrações.
13. [Thilo Krasmann]	foi	consultor e produtor de vários programas televisivos, [...]
17. [Thilo Krasmann]	foi	um dos orquestradores de maior sucesso do Festival RTP da Canção, ao vencer seis edições entre 1976 e 1997.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
7. [Thilo Krasmann]	deixando o ensino para se dedicar em exclusivo à prática como instrumentista e arranjador.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
14. Nicolau no País das Maravilhas (1975), onde se	destacou	a música da rábula Sr. Feliz e Sr. Contente.
18. A Casa da Imprensa	distinguiu-o	em 1970 pelo seu contributo para a valorização da música portuguesa.

2.2. Simone de Oliveira – 1938

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
5. [Simone de Oliveira]	inicia	a partir de então um percurso mausical de grande projeção mediática.
7. o Festival RTP da canção, que	venceu em 1965,	com <i>Sol de Inverno</i> , e em 1969, com <i>Desfolhada Portuguesa</i> , dois dos seus maiores êxitos.
8. [Simone de Oliveira]	desenvolve	também a sua carreira no trato de revista, teatro musical e teatro declamado, no cinema e na televisão.
9. [Simone de Oliveira]	trabalha	como apresentadora, locutora e produtora de rádio e jornalista.
12. [Simone de Oliveira]	interpretou	canções de compositores, autores de letras e orquestradores ligados ao teatro de revista, à Emissora Nacional e aos primeiros Festivais RTP da canção.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	cantora e atriz.
2. [Simone de Oliveira]	é	uma das mais destacadas intérpretes de música ligeira a partir da década de 1950, [...]
3. [Simone de Oliveira]	tendo obtido	grande projeção através da rádio, da televisão e da edição fonográfica.
4. [Simone de Oliveira]	[foi] admitida	no Centro de Preparação de Artistas de Rádio da Emissora Nacional em 1957, [...]

6. Grande parte desse sucesso	deve-se	à participação em diversos festivais nacionais e internacionais, [...]
10. [<i>Simone de Oliveira</i>]	é	também apresentadora de televisão.
13. o seu repertório	passou a integrar	também as letras de Ary dos Santos ou da sua própria autoria, musicadas e orquestradas por uma nova geração de compositores também ligados ao <i>pop-rock</i> .
14. O seu estilo	caracteriza-se	por uma dicção clara, pelo uso do rubato e de mudanças de timbre e de dinâmica, especialmente em notas prolongadas, de modo a potenciar o sentido do texto.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
11. [<i>Order</i>] entre outros, pela Casa da Imprensa (1962,1963) e com o Grande Oficialato da Ordem do Infante D. Henrique (1977).	Foi distinguida,	[<i>Simone de Oliveira</i>]

3.1. Fernando Tordo – 1948

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. [<i>Fernando Tordo</i>]	começou a aprender	viola e a cantar aos 12 anos [...]
4. [<i>Fernando Tordo</i>]	substituiu	Carlos Mendes como vocalista principal e “guitarra-ritmo” nos Sheiks.
5. [<i>Fernando Tordo</i>]	desenvolveu	uma colaboração com Ary dos Santos, [...]
6. [<i>colaboração</i>] da qual	resultaram	perto de 400 composições, entre canções, música de cena e música para cinema.
8. [<i>Fernando Tordo</i>]	tendo vencido	as edições de 1973, com <i>Tourada</i> (uma canção que se tornou emblemática da oposição ao regime ditatorial), e de 1977, com <i>Portugal no Coração</i> , interpretada pelo grupo Os Amigos.
9. [<i>Fernando Tordo</i>]	colaborou	com o arranjador canadiano Dennis Farnon e com Luís Villas-Boas no seu primeiro álbum, <i>Tocata</i> (1973).
11. para a qual	gravou	vários fonogramas.
12. A morte de Ary dos Santos, em 1984,	marcou	uma nova etapa na sua carreira, [...]
13.	seguiu-se uma diminuição	da sua actividade, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[<i>É</i>]	Cantor, compositor e autor de letras.
3. [<i>Fernando Tordo</i>]	veio a integrar	o grupo Deltons aos 16.
7. A sua participação em sete edições do Festival RTP da canção	foi	determinante para a sua carreira a solo como cantor e compositor.
14. [<i>diminuição da actividade</i>]	[<i>é</i>]	consequência de um menor interesse das editoras pelas suas composições.
15. [<i>Fernando Tordo</i>]	grava	<i>Anticilone</i> (1984) e <i>A Ilha do Canto</i> (1986), em colaboração com compositor e orquestrador François Rauber (que antes trabalhara com Jacques Brel), [...]
17. os seus fonogramas originais	são,	na sua totalidade, edições de autor.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
10. Durante este período	destaca-se	a fundação da cooperativa discográfica Toma Lá Disco (1975) [...]
16. [order] com o prémio “Se7e de Ouro”.	sido galardoados	tendo estes discos

3.2. Paulo de Carvalho – 1947

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1.	[É]	Cantor, compositor e autor de letras.
4. [Paulo de Carvalho]	iniciou	o seu percurso musical em 1963 nos Sheiks, [...]
5. [Sheiks] no qual	tocou	bateria, [...]
6. [Sheiks no qual]	compôs,	[...]
7. [Sheiks no qual]	e cantou,	[...]
12. Paulo de Carvalho	venceria	este certame em 1974 com <i>E Depois do Adeus</i> , [...]
14. [Paulo de Carvalho]	dedicou-se	à composição do seu próprio repertório, [...]
15. [Paulo de Carvalho]	iniciando	colaborações com vários músicos, de Júlio Pereira a Carlos do Carmo, [...]
16. para quem [Carlos do Carmo]	compôs	<i>O Cacilheiro</i> ou <i>Os Putos</i> , [...]
19. que [Os Amigos]	venceria	a edição de 1977 do FRTPC, [...]
20. [Paulo de Carvalho]	participou	como actor em peças musicais [...]
22. [Paulo de Carvalho]	incorporou	os estilos <i>jazz-rock</i> e o <i>funk</i> na sua música [...]
23. e [Paulo de Carvalho]	dedicou-se	também à escrita de canções inspiradas no fado, [...]
25. [Paulo de Carvalho]	interpretou	fados consagrados com a Orquestra Filarmónica de Londres e com a Orquestra Sinfónica Portuguesa.
26. [Paulo de Carvalho]	comemora	45 anos de carreira.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
17. canções que	contribuíram	para a recuperação do estilo performativo do fado.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. [Paulo de Carvalho]	foi	um dos protagonistas da música popular portuguesa das últimas décadas.
3. Nas suas canções	confluem	vários estilos musicais com impacto em universos como o fado, a música ligeira e o <i>pop-rock</i> .
9. [improvisação vocal e falsete] que	viriam	a ser fundamentais no seu estilo interpretativo e composicional.
10. [Paulo de Carvalho]	integrou	o Thilo's combo e vários projectos experimentais, [...]
11. a sua carreira só	registou	um salto significativo na década de 1970, sobretudo devido a quatro participações no Festival RTP da Canção (FRTPC).
13. [E Depois do Adeus] tema que	serviu	de senha na revolução de 25 de Abril.
18. [Paulo de Carvalho]	integrou	o grupo Os Amigos, [...]
21. e [Paulo de Carvalho]	foi	responsável pelo departamento de Artistas e Repertório da editora Nova-Companhia da Música.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
8. [Paulo de Carvalho]	destacando-se	pela improvisação vocal e pelo recurso ao falsete, [...]
24. [order] <i>Os Meninos do Huambo</i>	destacando-se	o maior êxito da sua carreira.

3.3. José Carlos Ary dos Santos – 1936-1984

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. [José Carlos Ary dos Santos]	escreveu	mais de 600 poemas.
3. [José Carlos Ary dos Santos]	contribuiu	significativamente para a renovação das temáticas da música ligeira portuguesa.
9. que [Desfolhada Portuguesa]	venceu	o Festival RTP da canção (FRTPC) de 1969.
10. [Desfolhada Portuguesa]	interpretado	por Simone de Oliveira, [...]
13. [Menina, Tourada e Portugal no Coração] igualmente	vencedoras	do certame que chegou a ser apelidado de “Festival Ary dos Santos”.
14. Destaque para a colaboração com Carlos do Carmo,	materializada	nos textos dos fonogramas <i>Um Homem na Cidade</i> (1976) e <i>Um Homem no País</i> (1983).
15. [José Carlos Ary dos Santos]	escreveu	para teatro de revista, [...]
16. [José Carlos Ary dos Santos]	contribuindo	para a renovação deste género e para a captação de novos públicos.
17. [José Carlos Ary dos Santos]	gravou	ainda vários discos [...]
18. [José Carlos Ary dos Santos]	recitando	poemas da sua autoria ou de outros poetas como Camões, Bocage, ou José Régio, bem como o <i>Sermão de Santo António aos Peixes</i> , do padre António Vieira.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
7. uma imagem que	decorre	da sua actividade política e do facto de muitas das suas letras se terem tornado uma referência.
11. A sua popularidade	creceu,	aliás, com as sucessivas apresentações como autor de letras em várias edições do FRTPC, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Poeta, letrista e declamador, [...]
4. Os seus textos	denotam	um recurso a imagens fortes, à linguagem do quotidiano e a metáforas de teor satírico, irónico e de intervenção.
5. As temáticas escolhidas	são	o amor, o trabalho, a justiça, a solidão, a cidade e as personagens arquetipas de Lisboa.
6. Foi muitas vezes	descrito	como poeta panfletário, [...]
8. O seu primeiro texto editado em fonograma	foi	<i>Desfolhada Portuguesa</i> , [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
12.	destacando-se	<i>Menina</i> (1971), <i>Tourada</i> (1973) ou <i>Portugal no Coração</i> (1977).

4.1. Sheiks – 1963-1968

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. [<i>Os Sheiks</i>]	formaram-se	em 1963 por Carlos Mendes e Fernando Chaby, [...]
6. os Sheiks	adoptaram	a configuração de grupos como os Shadows ou os Beatles, [...]
7. [<i>os Sheiks</i>]	interpretando	originais e versões de êxitos internacionais.
9. [<i>os Sheiks</i>]	gravaram	vários fonogramas para a Valentim de Carvalho, [...]
11. [<i>Os Sheiks</i>]	editaram	duas canções em França, [...]
14. [<i>os Sheiks</i>]	tocaram	durante um mês em Paris, [...]
15. e [<i>os Sheiks</i>]	compuseram e gravaram	duas canções, [...]
16. [<i>duas canções</i>]	editadas	no mercado francês em 1967.
18. [<i>os Sheiks</i>]	gravaram	o último discos de originais, seperando-se em 1968.
19. [<i>Os Sheiks</i>]	integraram	ainda o grupo Edmundo Silva, Fernando Tordo, Luís Moutinho e Luís Waddington.
20. [<i>os Sheiks</i>]	gravaram	uma selecção de canções do seu repertório, interpretadas com novos arranjos, [...]
21. [<i>selecção de canções</i>]	dando origem	ao álbum <i>Pintados de Fresco</i> .
22. o grupo	concebeu e protagonizou	um programa de televisão [...]
23. e [<i>o grupo</i>]	gravou	o álbum <i>Sheiks Com Cobertura</i> , com originais em português.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
5. e [<i>os Sheiks</i>]	[<i>eram</i>] inspirados	pelas emergentes tipologias da música pop anglo-americana associada à dança, [...]
17. [<i>os Sheiks</i>]	optaram	por regressar a Portugal no final de 1966.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[<i>É</i>]	um dos mais conhecidos e relevantes conjuntos portugueses no domínio do <i>pop-rock</i> da década de 1960, [...]
4. [<i>Os Sheiks</i>]	[<i>tinham</i>]	Com idades entre os 16 e 17 anos [...]
8. numa altura em que a música	não era	ainda a prioridade das editoras em Portugal, [...]
10. onde [<i>nos fonogramas</i>]	se incluem	os originais <i>Missing You</i> e <i>Tell Me Bird</i> , dois dos maiores êxitos do grupo.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
3. aos quais	se juntaram Paulo de Carvalho e Jorge Barreto.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
12. que [<i>duas canções em França</i>]	chegaram a figurar	em tabelas de vendas
13. e [<i>duas canções em França</i>]	foram citadas	em periódicos da especialidade.

5.1. A Galáxia José Cid

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. o Quarteto 1111	inicia	a sua colaboração com outros intérpretes, [...]
4. entre os quais Tonicha, que	gravou	nesse ano composições de José Cid.
5. Cid	colaborou	Com José Cheta, com Filipa Van Uden, com o grupo Plexus (de Carlos Zíngaro, Celso de Carvalho e Luís Pedro Fonseca) e com José Jorge Letria, entre outros.
6. [José Cid]	gravou	o primeiro LP em nome individual, [...]
7. José Cid, no qual utilizando a gravação multipista	tocou	todos os instrumentos.
8. [José Cid]	colaborou	no primeiro disco da cantora Manuela Bravo, [...]
12. José Cid	gravou	Ainda com o Quarteto 1111 um segundo LP, [...]
13. [segundo LP] em que	desenvolve	os estilos do “rock progressivo” (<i>Onde, Quando, Como, Porquê, Cantamos Pessoas Vivas</i> , de 1974), [...]
15. [Quarteto 1111]	Mantendo	a colaboração com outros músicos, [...]
16. o Quarteto 1111	gravou	um <i>single</i> com a actriz Elisa Lisboa (1974).
17. José Cid	venceria	o Festival RTP da Canção com <i>Um Grande, Grande Amor</i> .

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
11. e [José Cid]	beneficiando	do êxito de canções como <i>Vinte Anos</i> , do grupo Green Windows (1972-1977)

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. José Cid	foi	um dos músicos mais influentes das décadas de 1960 e 1970.
2. Os anos de 1966 e 1978 – desde a primeira canção em disco, O Comboio, gravada pelos Álamos, um conjunto de Coimbra, até à edição do LP <i>1000 Anos Depois Entre Vénus e Marte</i> , marco do “rock progressivo” nacional -	foram	particularmente férteis.
10. [José Cid]	[tem]	uma carreira em franca ascensão, [...]
14. [rock progressivo]	[foi]	[uma] tendência que seguiu nos trabalhos a solo <i>Vida (Sons do Quotidiano)</i> (EP de 1977) e no LP já referido de 1978, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
9. onde	destacou	a utilização do sintetizador Moog.

6.1. A Banda do Casaco – 1973-1984

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1.	[Foi] Formada	em Lisboa no final de 1973 por Nuno Rodrigues e António Avelar de Pinho, [...]
4. [a <i>Banda do Casaco</i>]	contribuindo	para o desenvolvimento da música popular em Portugal.
5. A sua actividade musical	organizou-se	em torno da adaptação de textos de A. Pinho às ideias musicais de N. Rodrigues.
6. O carácter experimental do processo de composição e a preferência pelo estúdio de gravação	modelaram	a sua actividade, contando com a colaboração de vários cantores e instrumentistas, [...]
7. o que	contribuiu	para a especificidade artística de cada fonograma.
9. Ao segundo registo, <i>Coisas do Arco da Velha</i> (1976),	atingem	impacto junto do público.
13. a influência da <i>new wave</i> e as novas técnicas de produção musical	moldaram	o repertório, [...]
14. [o <i>repertório</i>] que se	aproximou	dos estilos do pop-rock internacional.
15. O seu último álbum, <i>Banda do Casaco com Ti Chitas</i> ,	é editado	em 1984, já sem a presença de A. Pinho, que abandonara o grupo em 1980.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
8. Com o primeiro álbum, <i>Dos Benefícios dum Vendidos no Reino dos Bonifácios</i> (1975)	evocam	temáticas de matriz popular oriundas da tradição oral e sonoridades associadas à música medieval.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. a Banda do Casaco	representou	uma corrente experimentalista de inspiração no <i>pop-rock</i> e no movimento <i>folk</i> internacional.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
3. [A <i>Banda do Casaco</i>]	afirmou-se	ainda pela experimentação de formas e estilos, [...]
10. O teor satírico dos trocadilhos e as referências à música tradicional	expressam	a crítica aos valores e aos modos de vida no meio rural.
11. Com o álbum seguinte, <i>Hoje Há Conquilhas, Amanhã Não Sabemos</i> (1977),	satirizam	a instabilidade económica e a precariedade social.
12. [Banda do Casaco]	retomando as referências	à cultura popular em <i>Contos da Barbearia</i> (1978).

6.2. Tantra – 1976-1981

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. o grupo	desenvolveu	um repertório de composições originais em língua portuguesa caracterizado pelo virtuosismo e pela exploração de temáticas alegóricas.

5. os Tantra (palavra que evoca uma forma de meditação indiana de que M. Cardoso se tornara adepto)	gravaram	um primeiro fonograma onde o estilo que viriam a desenvolver era apenas aflorado.
6. o grupo	desenvolve	novas composições que revelam uma crescente complexidade estrutural.
7. [Os Tantra]	concebem	um espectáculo [...]
8. onde a encenação se	articula	com a interpretação musical, abordagem inovadora na performance <i>rock</i> em Portugal.
9. O impacto desta apresentação	viabilizaria	a gravação do primeiro LP, <i>Mistérios e Maravilhas</i> (1977), [...]
10. [Mistérios e Maravilhas]	apresentado	numa digressão, estratégia de promoção pouco comum na época em Portugal.
11. A crescente popularidade	possibilitou	a realização de um concerto no Coliseu dos Recreios de Lisboa (1978), [...]
12. primeiro de um grupo português de <i>rock</i> a	ter lugar	nesta sala.
13. Com uma nova formação, com Pedro Luís e já sem A. Gama,	gravaram	o álbum <i>Holocausto</i> (1978).
14. Em <i>Humanoid Flesh</i> (1981)	mantêm	o aparato cénico, [...]
15. e M. Cardoso	transfigura-se	em Frodo – personagem de <i>O Senhor dos Anéis</i> , de Tolkien.
16. [Os Tantra]	Cessam	actividade nesse mesmo ano.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. Agrupamento musical	constituído	por Manuel Cardoso (viola eléctrica e voz), Armando Gama (teclas), Américo Luís (baixo eléctrico) e Tozé Almeida (bateria) [...]
4. [Os Tantra]	[foram]	[formados] em 1976, em Lisboa, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. que se	salientou,	no final da década de 70, pela prática do <i>rock</i> progressivo em Portugal.

7.1. José Afonso – 1929-1987

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING

ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [José Afonso]	começou a cantar	em 1953, [...]
2. tendo [José Afonso]	feito	as primeiras gravações no emissor regional de Coimbra da Emissora Nacional.
7. [José Afonso]	participou	no festival <i>La Chanson de Combat Portugaise</i> , em Paris, com Luís Cília, José Mário Branco ou Sérgio Godinho.
10. As saídas para o estrangeiro	multiplicaram-se.	
11. [José Afonso]	gravou	em Londres (<i>Traz Outro Amigo Também</i> e <i>Coro dos Tribunais</i>), em Paris (<i>Cantigas de Maio</i> e <i>Venham Mais Cinco</i>) e em Madrid (<i>Eu Vou Ser como a Toupeira</i>).
13. As opções instrumentais	incluíam	uma variedade notável de timbres provenientes de instrumentos de várias culturas, tanto populares como eruditas.

14. [opções instrumentais] de há muito	libertas	do simples acompanhamento da viola, herdeira dos tempos das baladas, [...]
16. A atitude de resistência	mudou, naturalmente	para uma postura pedagógica livre.
17. [José Afonso]	Deu	os seus últimos espectáculos em 1983, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. [José Afonso]	[foi]	Cantor, compositor e autor de letras, [...]
2. [José Afonso]	foi	uma figura de referência na luta política e um dos expoentes máximos da vida musical portuguesa na segunda metade do século XX.
5. [order] o seu primeiro contrato com uma editora em regime de exclusividade (Edições Arnaldo Trindade), [...]	Data	de 1968.
6. [order] mas também a proibição da difusão radiofónica das suas canções.	data	[de 1968]
9. [a sua popularidade]	[era]	sinal de oposição ao regime, [...]
18. [José Afonso]	[estava]	já num estado de saúde bastante debilitado.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
8. A sua popularidade	confirmou-se e cresceu	no início da década de 1970.
12. a sua popularidade poético-musical	sintetizava	a tradição da canção coimbrã, a canção trovadoresca, a música rural, os sons africanos, e os textos politicamente empenhados.
15. Esta nova linguagem	reafirmou-se	no LP <i>Coro dos Tribunais</i> , o primeiro disco pós-1974.

7.2. Adriano Correia de Oliveira – 1942-1982

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING

ACTOR	PROCESS	GOAL
2. Adriano Correia de Oliveira	integrou	na adolescência, o conjunto União Académica de Avintes, [...]
3. [Adriano Correia de Oliveira]	ingressou	na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, [...]
4. [Adriano Correia de Oliveira]	gravando	o seu primeiro disco em 1960, pela editora Arnaldo Trindade, [...]
7. [Adriano Correia de Oliveira]	começou a interpretar	textos relacionados com os problemas que afectavam a sociedade portuguesa.
8. Em 1963	foi editado	o EP <i>Trova do Vento que Passa</i> , [...]
13. Adriano	integrou	canções tradicionais no seu repertório, [...]
14. [Adriano Correia de Oliveira]	adaptando-as	ao seu estilo de canto.
15. [Adriano Correia de Oliveira]	Gravou,	em 1969, <i>O Canto e as Armas</i> , [...]
17. a componente instrumental	conjugava	elementos da música africana, do blues, do rock e da música tradicional.
18. O sucesso comercial deste LP	valeu-lhe	o Prémio Artista do Ano pela revista britânica <i>Music Week</i> (1975).
20. [Adriano Correia de Oliveira]	afastou-se	do meio musical.
21. [Adriano Correia de Oliveira]	foi condecorado	a título póstumo com a Ordem da Liberdade.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
6. [Adriano Correia de Oliveira]	Desencantado	com a tradição da canção de Coimbra e a utilização do fado como expressão da bonomia da vida estudantil, [...]
19. [Adriano Correia de Oliveira]	[<i>estava</i>] desiludido	com o processo político em curso e incapaz de dar resposta às necessidades de profissionalização enquanto músico, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[<i>É</i>]	uma das figuras mais destacadas da “balada” e da “canção de intervenção”, [...]
2. cujo repertório	era constituído	por sucessos da canção italiana da época.
9. [Trova do Vento que Passa]	[<i>tinha</i>]	com letra de Manuel Alegre, [...]
10. [Trova do Vento que Passa]	[<i>é</i>]	um hino de resistência entre a comunidade estudantil que, [...]
11. [Trova do Vento que Passa] que, pelo carácter de intervenção político-social,	marcou	um ponto de viragem na canção de Coimbra, [...]
12. [Trova do Vento que Passa]	constituindo	um dos primeiros exemplos da “canção de intervenção”.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
5. na qual	deixou registada	toda a sua obra.
16. onde a simplicidade melódica	favorece	a compreensão do texto.

9.1. José Mário Branco – 1942

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
4. [José Mário Branco]	exilou-se	em Paris em 1963 por se opor à guerra colonial, [...]
5. [José Mário Branco] só	regressando	a Portugal depois do 25 de Abril de 1974.
6. [José Mário Branco]	conheceu	Sérgio Godinho, [...]
8. No final da década de 1960	saiu	o seu primeiro fonograma, <i>Seis Cantigas de Amigo</i> (1969).
9. [José Mário Branco]	compôs e gravou	as canções <i>Ronda do Soldadinho</i> e <i>Mãos ao Ar</i> (1970).
10. o disco	chegaria	a Portugal com capas brancas, sem a indicação do autor.
11. J. M. Branco	gravou	<i>Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades</i> [...]
12. e [José Mário Branco]	assinou	a direcção musical e os arranjos do LP <i>Cantigas de Maio</i> , [...]
16. o GAC	gravou	o álbum <i>Pois Canté</i> , [...]
17. uma experiência pioneira que	antecipava	já o movimento de recriação que maracria a música popular portuguesa de final da década de 70.
18. José Mário Branco	compôs	ainda para cinema e para teatro, [...]
20. e [José Mário Branco]	fundou	a Companhia de Teatro do Mundo.
21. [José Mário Branco]	colaborou	com outros compositores e músicos, como Amélia Muge, Gaiteiros de Lisboa ou Camané.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
7. [Sérgio Godinho] com quem	partilhava	o objectivo de criar uma canção popular portuguesa que substituísse o “nacional cançonetismo”.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Compositor, cantor, autor de letras e arranador, [...]
3. mas também pelas composições e arranjos que	se tornaram	o paradigma da edificação da música popular portuguesa do último quartel do século XX.
13. [Cantigas de Maio]	[é]	de José Afonso.
14. Ambos	são	exemplos paradigmáticos do movimento de renovação da música popular portuguesa.
15. [José Mário Branco]	foi	um dos mentores e fundadores do Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta.
19. [José Mário Branco]	foi	actor e director musical do teatro comuna [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. José Mário Branco	notabilizou-se	pelo carácter contestatário da sua música, [...]

9.2. Sérgio Godinho – 1945

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
7. [Sérgio Godinho]	Recusou	o serviço militar e a Guerra Colonial, [...]
8. [Sérgio Godinho]	iniciando	um período de nove anos de exílio político.
9. [Sérgio Godinho]	AcompANHOU	o Maio de 1968 em Paris, [...]
10. onde	conheceu	José Mário Branco.
11. Sérgio Godinho	integrou	o elenco do espectáculo <i>Hair</i> durante dois anos, [...]
12. tendo o seu primeiro disco, <i>Os Sobreviventes</i> ,	saído	em 1972.
13. [Sérgio Godinho]	fixou-se	no Canadá, [...]
14. onde [Sérgio Godinho]	gravou	o álbum <i>Pré-Histórias</i> e recebeu a notícia da revolução de Abril de 1974.
15. [Sérgio Godinho]	regressou	a Portugal em Maio de 1974 [...]
16. e a partir de então [Sérgio Godinho]	desenvolveu	uma intensa actividade musical, em comícios e espectáculos, a solo ou com os “Cantores de Abril”.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
2. [Sérgio Godinho]	identifica-se	pessoalmente com a expressão cantautor.
4. [Sérgio Godinho]	tendo	como referência a canção francesa, a música brasileira e os Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan.
17. As suas canções	reflectem	sobre múltiplos aspectos da vida, nunca se cingindo à contestação política.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
3. Sérgio Godinho	foi	um autodidacta na interpretação e na composição musical, [...]
5. [Sérgio Godinho]	Reconciliou-se	com a música portuguesa depois de conhecer José Afonso e Carlos Paredes, [...]
6. [Sérgio Godinho]	procurando	um estilo próprio de compor e de cantar em português.
18. [As suas canções]	Têm	apontamentos sobre o amor, o quotidiano, retratos de personagens –tipo, crítica social ou interrogações de carácter filosófico [...]
19. [apontamentos]	são abordados	por diferentes estilos musicais, que vão desde a utilização do quarteto de cordas ao conjunto instrumental do pop-rock.
20. O diálogo que estabeleceu com os grupos portugueses desta última área	é	o exemplo mais evidente da transgeracionalidade da sua música.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
1. Sérgio Godinho	notabilizou-se	como compositor, intérprete, escritor, actor e realizador de cinema.

9.3. José Niza – 1938

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. [José Niza]	integrou	o Orfeon Académico de Coimbra (OAC) [...]
3. e [José Niza]	colaborou	no “movimento da balada”, liderado por José Afonso.
5. [José Niza]	organizou	os dois primeiros festivais internacionais de jazz que se realizaram em Portugal (Festival Internacional de Jazz de Coimbra, 1967, 1968).
6. [José Niza]	gravou	em Paris discos de fados e baladas e desenvolvendo relações de amizade com Vinicius de Moraes e Baden Powell.
7. [José Niza]	prestou	serviço militar na guerra colonial em Angola em 1969.
8. [José Niza]	compôs	todas as canções do álbum <i>Gente de Aqui e de Agora</i> , de A. C. De Oliveira.
9. [José Niza]	recebeu	o convite para dirigir a produção musical da editora Arnaldo Trindade Lda.
10. [José Niza]	Compôs	cerca de 300 canções [...]
11. e [José Niza]	concorreu	a várias edições do Festival RTP da Canção, [...]
13. [três canções] que	venceram	este certame, entre as quais <i>E depois do adeus</i> , interpretada por Paulo de Carvalho [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Compositor, autor de letras, arranjador, instrumentista e produtor discográfico.
4. [José Niza]	foi	um dos fundadores do Clube de Jazz do OAC.
12. [José Niza]	tendo sido	o autor das letras das três canções [...]
14. [E Depois do Adeus] e que	viria a ser	a primeira senha da revolução de Abril de 1974.
15. [José Niza]	foi	o responsável pela introdução das telenovelas em Portugal.
16. [José Niza]	Foi	deputado à Assembleia Constituinte e à Assembleia da República.
17. [José Niza]	foi	autor da Lei de Proteção da Música Portuguesa na sua Difusão pela Rádio e pela Televisão, aprovada por unanimidade em 1982.
18. [José Niza]	Foi ainda	co-autor do actual Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos.
19. [José Niza]	foi	condecorado como Grande Oficial da Ordem do Mérito.

9.4. Arnaldo Trindade, Lda. 1952-1983

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. [Arnaldo Trindade]	Gravou	declamação de prosa e de poesia pelos próprios autores, como José Régio e Miguel Torga, criando para tal a etiqueta Orfeu.
4. [Arnaldo Trindade]	editou	maioritariamente intérpretes de fado, ranchos folclóricos e conjuntos típicos, [...]
5. A popularidade alcançada com os fonogramas do Conjunto António Mafra	contribuiu	para o aumento do investimento na gravação em outros géneros.
7. a firma Arnaldo Trindade	contribuiu	para o movimento de renovação da música popular portuguesa e manteve esta linha editorial após 1974, [...]
9. Arnaldo da Costa Trindade, filho de Arnaldo Trindade,	assumiu	funções idênticas à da equipa anterior.
10. Arnaldo Trindade	comprou	a fábrica de discos Rádio Triunfo, em sociedade com José Serafim.
11. O catálogo da Orfeu	manteve-se	inicialmente autónomo, [...]
12. mas [o catálogo]	foi finalmente integrado	no catálogo da editora Rádio Triunfo em 1983.
13. J. Serafim	viria a comprar,	em 1986, a parte de Arnaldo Trindade na Rádio Triunfo.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Editora discográfica fundada no Porto nos anos 50 por Arnaldo Trindade (1934), comerciante de electrodomésticos, [...]
6. a estratégia da editora	passou pela criação	de estruturas próprias de divulgação e distribuição, promoção concertada, representação em Portugal de catálogos de editoras estrangeiras e organização de espectáculos dos músicos representados.
8. [Arnaldo Trindade]	sendo responsável	pela edição de músicos como Luís Cília, José Jorge Letria, Sérgio Godinho e Fausto.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. que [Arnaldo Trindade]	se destacou	por utilizar um modelo empresarial que estimulou a competitividade na indústria discográfica em Portugal.

10.1. Fausto – 1948

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. Fausto	desenvolveu	um estilo musical que viria a constituir uma das correntes mais significativas da música popular portuguesa nas últimas duas décadas do século xx.
3. O seu primeiro EP, <i>Fausto</i> (1969),	recebeu	o Prémio Revelação do programa radiofónico <i>Página 1</i> (RR), [...]

4. o que	contribuiu	para o prosseguimento de uma carreira musical e para a gravação do primeiro LP (<i>Fausto</i> , 1970).
5. [<i>Fausto</i>]	editou	o seu segundo LP, <i>P'ro que Der e Vier</i> , pela editora Arnaldo Trindade.
8. Nele	colaboraram	José Afonso, José Niza e Vitorino.
11. [<i>Fausto</i>]	encetou	um processo criativo assente na estilização de géneros e tipologias rítmicas da música tradicional portuguesa.
12. Em <i>Madrugada dos Trapeiros</i> (1977)	mantém-se	a crítica social.
15. [<i>Fausto</i>]	concebeu	o LP <i>Por Este Rio Acima</i> (1982), [...]
16. [<i>Por Este Rio Acima</i>]	gravado	com um significativo número de colaboradores.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING

SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
7. o álbum	reflecte	o entusiasmo pelo momento revolucionário vivido.
10. [<i>Fausto</i>]	empenhado	no desenvolvimento de uma música popular referenciada nas práticas tradicionais, [...]
14. [<i>Fausto</i>]	inspirando-se	na <i>Peregrinação</i> (Fernão Mendes Pinto, 1614), [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Cantor, compositor, arranjador e autor de letras, [...]
6. [<i>O álbum</i>]	[é]	Constituído por composições suas (letra e música) e textos de autores como Alexandre O'Neill ou Eugénio de Andrade, [...]
9. A apreensão pela orientação que tomava o processo revolucionário	enformou	as temáticas de <i>Um Beco Com Saída</i> (1975).
13. A alusão metafórica a eventos e episódios da história de Portugal	inicia-se	em <i>Histórias de Viageiros</i> (1979).
17. O álbum	constituiu	o seu maior êxito comercial e contribuiu significativamente para a popularidade que hoje detém.
18. A evocação de géneros tradicionais e a sua associação à "diáspora lusitana"	foi seguida	em <i>Crónicas da Terra Ardente</i> (1994).

10.2. GAC – Vozes na Luta – 1947-1979

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING

ACTOR	PROCESS	GOAL
1. Grupo que	resultou	do CAC – Colectivo de Ação Cultural, formado a 1 de Maio de 1974 por iniciativa de José Mário Branco.
2. o GAC	integrava	J. M. Branco, Fausto, Fernando Laranjeira e Afonso Dias, [...]
3. aos quais se	juntaram	elementos do coro da Juventude Musical Portuguesa.
4. [<i>O GAC</i>]	Organizado	como uma estrutura político-cultural, [...]
8. O GAC	apresentou-se	em fábricas, comícios, greves e manifestações, utilizando a música como propaganda ideológica.
9. O grupo	consolidou-se	Durante as sessões que dariam origem ao LP <i>A Cantiga É Uma Arma</i> (1975).
10. as composições e letras	são	maioritariamente de J. M. Branco.
14. no terceiro LP, <i>Vira Bom</i> (1977),	foram utilizadas	pela primeira vez recolhidas efectuadas por membros do grupo, [...]
15. [<i>no terceiro LP</i>]	acentuando-se	a tendência para a recriação da música tradicional numa abordagem que constituiu uma referencia para os grupos que surgiram posteriormente.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
5. [O GAC]	constitui-se	como cooperativa, publicando obras próprias e de outros autores, musicais e literárias.
6. Toda a actividade dos elementos do GAC	era	militante, [...]
7. e os espectáculos	eram	gratuitos em qualquer ponto do país.
12. instrumentos extra-europeus	figuram	em canções associadas às ex-colónias.
13. No LP <i>Pois Canté</i> (1975), padrões como a chula, géneros como o cante alentejano e a utilização de instrumentos tradicionais,	denotam	a crescente inspiração na música tradicional portuguesa.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
11. As letras	narravam	a luta dos trabalhadores contra a burguesia e os patrões através de personagens tipificadas.

10.3. Brigada Victor Jara – 1975

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. a BVJ	estabeleceu	um novo modelo para a representação da música tradicional [...]
5. [Brigada Victor Jara]	[foi] Fundada	em Coimbra por estudantes empenhados na intervenção política e na ação cultural, [...]
6. [Brigada Victor Jara]	integrou,	na sua primeira formação, Amílcar Cardoso, Fernando Jorge Seabra, Jorge Ribeiro Monteiro, Né Ladeiras, Rosa Lameiras e Zé Maria.
7. [Brigada Victor Jara]	interpretou	maioritariamente música chilena (Violeta Parra e Victor Jara) e portuguesa de carácter interventivo.
8. [Brigada Victor Jara]	passou a dedicar-se	à música tradicional de proveniência rural, [...]
9. [Brigada Victor Jara]	constituindo	um repertório de composições vocais e instrumentais, [...]
10. [repertório de composições vocais e instrumentais]	editado	nos LP's <i>Eito Fora</i> (1977) e <i>Tamborileiro</i> (1979), [...]
12. <i>Quem Sai aos Seus</i> (1981)	marcou	o início de um processo mais elaborado de adaptações do repertório tradicional.
14. o grupo	aproximou-se	da música popular urbana (<i>Monte Fromoso</i> , 1989) incluindo composições originais inspiradas no repertório tradicional, [...]
15. onde	surge	uma maior variedade harmónica, solos instrumentais e improvisações.
16. o grupo	começou a actuar	regularmente em festivais de música e noutros eventos internacionais especializados, da <i>folk music</i> e da <i>world music</i> , [...]
17. universo que	enformou	o LP <i>Danças e Folias</i> (1995).

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
11. [Eito Fora e Tamborileiro] que	se fundam	nas recolhas de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Primeiro grupo urbano de recreação, [...]
2.	[é]	o único em actividade contínua desde 1975, [...]
13. <i>Contraluz</i> (1984), por sua vez,	representou	o culminar desta etapa e uma maior abertura e liberdade criativa no tratamento do material musical.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
4. que [<i>modelo para a representação da música tradicional</i>]	foi imitado	por numerosos grupos e músicos em todo o país.

11.1 Hugo Ribeiro – 1925

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. O cuidado com a qualidade da captação sonora que pautou o seu trabalho	beneficou	principalmente as gravações de fado, [...]
4. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	tendo efectuado	praticamente todas as gravações de Amália Rodrigues para a editora.
6. [<i>gravações que</i>]	realizou	no norte do país, [...]
7. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	passou a gravar	nos novos estúdios da VC em Paço de Arcos.
8. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	adaptou-se	à diversidade da edição musical da editora.
9. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	mantendo	sempre critérios de qualidade [...]
11. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	gravou	alguns dos protagonistas do rock português, entre os quais UHF, GNR ou António Variações.
13. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	tendo efectuado	as suas últimas gravações em 1994.
14. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	iniciou	a conversão para suporte digital do espólio da VC, [...]
16. e [<i>Hugo Ribeiro</i>]	colaborou	na reconstituição do arquivo da editora, [...]
17. [<i>arquivo da editora</i>]	[<i>foi</i>] parcialmente destruído	No incêndio do Chiado em 1988, [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
5. Também as gravações de música tradicional e de ranchos folclóricos	serviram	de referência para muito do repertório posteriormente gravado por Amália.
10. e [<i>Hugo Ribeiro</i>]	respeitando	as características próprias das configurações instrumentais e de géneros e estilos musicais, do fado (Hermínia Silva, Carlos Paredes), ao <i>pop-rock</i> (Petrus Castus ou Tantra), passando pela emergente música popular portuguesa (Almanaque ou Trovante).

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Técnico de som, [...]
2. [<i>Hugo Ribeiro</i>]	é	um dos mais importantes protagonistas da gravação sonora em Portugal, com uma carreira de mais de cinquenta anos na Valentim de Carvalho (VC).

12. [Hugo Ribeiro]	Foi	responsável pela gravação do som de várias edições do Festival RTP da Canção e de muitas canções concorrentes, [...]
15. [espólio da VC]	constituído	por cerca de 4000 bobines, [...]
18. [arquivo da editora]	[foi]	trabalho fundamental para a história do património fonográfico nacional.

11.2. José Fortes - 1943

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. [captações] que	contribuíram	para a mudança da música portuguesa das últimas três décadas do século XX.
6. [José Fortes]	tendo efectuado	a primeira captação para a Emissora Nacional (Porto) aos 13 anos [...]
7. [José Fortes]	[efectuou]	a primeira captação para uma edição discográfica, a Arnaldo Trindade.
8. [José Fortes]	Ingressou	na Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo (Porto), [...]
9. onde [José Fortes]	desempenhou	várias funções.
10. [José Fortes]	fixou-se	em Lisboa para dirigir as gravações que a editora realizava noutros estúdios (APA, Nacional Filmes ou Polysom).
11. [José Fortes]	supervisionou	a constituição do estúdio da editora, [...]
12. onde [José Fortes]	gravou	muitos dos músicos da emergente música popular portuguesa: Sérgio Godinho, Banda do Casaco, José Mário Branco, Paulo de Carvalho, Ferando Tordo, Fausto ou Adriano Correia de Oliveira.
13. [José Fortes]	demitiu-se	para se juntar a Carlos Dias Coelho no projecto do Angel Studio (1981), [...]
14. onde, na década de 1980	gravaram	bandas e músicos como os Heróis do Mar, Táxi. José Afonso ou José Cid.
17. e [José Fortes]	assumindo	todo o trabalho de som em vários programas televisivos produzidos.
18. [José Fortes]	continuou	a actividade de gravação.
19. [José Fortes]	especializando-se	na captação de instrumentos acústicos e de interpretações de música erudita.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1.	[É]	Técnico de som, [...]
4. O seu trabalho e personalidade, pautados pelo rigor profissional e atitude colaborativa,	tornaram-no	o técnico de som preferido de grande parte dos músicos em Portugal.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
5. Desde a infância que se	interessava pela gravação do som, [...]

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. [José Fortes]	destacou-se	pela qualidade das suas captações, [...]

APPENDIX D

LIST OF THE RECORDS EXHIBITED IN *VINYL GRAVAÇÕES E CAPAS DE DISCOS DE ARTISTA DOS ANOS 60 E 70*

N.	MUSICIAN	TITLE	DATE	EDITION	FOR.	SECTION
1	José, Francisco	Guitarra Toca Baixinho / Pedra Filosofal	1973	Polydor / Phonogram	Single	01. Antes de 1960
2	Mascarenhas, Rui de	De Ontem e de Hoje	1973	Zip-Zip	LP	01. Antes de 1960
3	Ribeiro, Artur	Artur Ribeiro com Orquestra	1956/57	Estoril / Discos Estoril	LP	01. Antes de 1960
4	Clara, Maria	Venham Ver Lisboa	196?	Alvorada / Rádio Triunfo	LP	01. Antes de 1960
5	Shegundo Galarza e Seu Conjunto	Jazz - Shegundo Galarza Em Boite	1956	Estoril / Discos Estoril	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
6	Conjunto Jorge Machado	Conjunto Jorge Machado	1957	Estoril / Discos Estoril	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
7	Iglésias, Madalena	Amanhã / Não Dou / Se Eu Te Beijei / Na Mouraria	1960	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
8	Oliveira, Simone de	Lado a Lado / Canção das Sombras Perdidas / Desesperadamente / Corpo e Alma	1961	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
9	Ouro Negro	Garota	1961	Columbia [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
10	Ribas, Paula	As Crianças do Pireu / Carina / É Tarde / Tom Pillibi	1961	A Voz do Dono [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
11	Shegundo Galarza e Seu Conjunto	Vamos Todos ao Cinema	1961	A Voz do Dono [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
12	Matos, Tony de	Lado a Lado	1962	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
13	Teresa	A Voz de Teresa	1962	Decca / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
14	Thilo's Combo	Twist na Ronda	1962	Decca [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
15	Vilar, Elsa	Vamos Bailar / Amanhã Virá / Só Eu / A Teu Lado	1962	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
16	Calvário, António	Oração	1964	A Voz do Dono [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
17	Novaes, Manuela	Rua do Abandono / Sim ou Não / És Tu / Não Sei Quem És	1964	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
18	António Calvário / Simone	Canções de "My Fair Lady"	1965	Decca [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
19	Madalena Iglésias / Artur Garcia	Grande Prémio TV da Canção Portuguesa	1965	Alvorada [/ Rádio Triunfo]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
20	Matos, Tony de	A Pedra Que Caiu	1965	Decca / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
21	Mourão, António	Oh Tempo Volta P'ra Traz / Barco Naufragado	1965	RCA Victor / Telectra	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
22	Ribas, Paula	Vamos Viver / Por Ti / Tão Só / Não Vos Esquecerei	1965	A Voz do Dono [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
23	Simone	Sol de Inverno - Eurovisão 1965	1965	Decca [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
24	Solnado, Raúl	O Impostor-Geral	1965	Parlophone [/ Valentim de Carvalho]	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
25	Iglésias, Madalena	Vuelo 502 / Sabes Que Vi / Te Llamo en Nombre del Amor / Ya lo Sé	1966	Belter	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969

26	Iglésias, Madalena	Grande Prémio TV da Canção Portuguesa	1966	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
27	Paula, Susi	Eu e Você / Tempo de Viver / Quero uma Canção / Escândalo no Liceu	1966	Alvorada / Radio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
28	Resende, Maria de Lourdes	Moleirinha / Feia / Deus Dará / Invenção	1966	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
29	Thilo's Combo	Thilo's Combo na Ronda	1966	Decca / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
30	Fernando, João	Avé Maria Por Mim	1967	RCA Victor / Telectra	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
31	Garcia, Artur	Porta Secreta	1967	Marfer	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
32	Simone	A Voz e os Éxitos	1967	Decca / Valentim de Carvalho	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
33	Tudella	Mulher Ideal Portuguesa	1967	Tecla	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
34	Mascarenhas, Conchinha de	Melodias de Angola	1968	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
35	Orquestra de Joaquim Luís Gomes	Festival de Melodias Portuguesas	1968	Decca / Valentim de Carvalho	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
36	Orquestra de Jorge Machado	Vou Dar de Beber à Dor	1968	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
37	Terenas, Manuela	Adeus Primavera / Quando Me Enamoro / Moinho ao Vento / A Tramontana	1968	Alvorada / Radio Triunfo	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
38	Thilo's Combo com Tyree Glenn Jr. e Van Dixon	Psst-Psst All Around Lisbon	1968	Decca / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
39	Iglésias, Madalena	Canção Para um Poeta / Cantiga / Flor Bailarina / Desfolhada	1969	Belter	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
40	Jorge Costa Pinto e Sua Orquestra	Música do Filme "Portugal Desconhecido"	1969	Tecla	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
41	Paulo, Marco	Canção Para um Poeta / Os Fios da Esperança	1969	A Voz do Dono / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
42	Simone	Desfolhada Portuguesa	1969	Decca / Valentim de Carvalho	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
43	Tudella, João Maria	Tudella Canta Música de Pedro Jordão	1969	Decca / Valentim de Carvalho	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
44	Galarza, Shegundo	The Windmills of Your Mind / Millie / Casatschok / The Way I Used To Be	1970	Belter	EP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
45	Simone	Nunca Mais a Solidão	1974	Decca / Valentim de Carvalho	LP	02. Da Rádio ao Disco. 1960 - 1969
46	Nascimento, Eduardo	O Vento Mudou - Eurovisão 1967	1967	Decca / Valentim de Carvalho	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
47	Simone & Marco Paulo	Tu Só Tu	1967	Decca [/ Valentim de Carvalho]	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
48	Mendes, Carlos	Verão - Eurovisão 1968 - Grande Prémio TV da Canção Portuguesa	1968	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
49	Lisboa, Elisa	Mulher-Mágoa	1969	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
50	Portugal, Carlos	Carlos Portugal	1969	Alvorada / Rádio Triunfo	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
51	Carmo, Carlos do	Carlos do Carmo no Curto-Circuito	1970	Tecla	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
52	Carvalho, Paulo de	Canções de Manolo Díaz	1970	Movieplay	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
53	Loureiro, Hugo Maia de	Canção de Madrugar	1970	Zip-Zip	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
54	Paulo, Marco	Marco Paulo e os Sucessos...	1970	A Voz do Dono / Valentim de Carvalho	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979

55	Quinteto Correia Martins	Quem Não Se Comunica Se Trumbica / Brasil Eu Fico	1970	Riso & Ritmo	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
56	Bandeira, Paco	Nasci no Campo / O Tempo Passa Depressa / A Minha Cidade / Balada do Alentejo	1971	Decca / Valentim de Carvalho	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
57	Calvário, José	Música Nossa / Música Nova	1971	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
58	Carvalho, Paulo de	Eu, Paulo de Carvalho	1971	Movieplay	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
59	Intróito	Palavras Abertas	1971	Zip-Zip	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
60	Pedro Osório e Seus Amigos!	Música Portuguesa Para Dançar	1971	Alvorada / Rádio Triunfo	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
61	Tonicha	Menina do Alto da Serra	1971	Zip-Zip	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
62	Tordo, Fernando	Cavalo à Solta	1971	Philips	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
63	Bandeira, Paco	Vamos Cantar de Pé	1972	Decca / Valentim de Carvalho	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
64	Mendes, Carlos	A Festa da Vida	1972	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
65	Carmo, Carlos do	Canoas do Tejo	1973	Tecla	EP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
66	Tordo, Fernando	Tourada / Carta de Longe	1973	Tecla	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
67	Tordo, Fernando	Tocata	1973	Philips / Phonogram	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
68	Vidal, Carlos Alberto	As Filhas da Tia Anica	1973	Imavox	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
69	Bandeira, Paco	Todavia Eu Sou Pastor	1974	Decca / Valentim de Carvalho	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
70	Carvalho, Paulo de	E Depois do Adeus	1974	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
71	Guedes, Ruy de Moura	Criança Portuguesa / Cantemos Todos	1974	Philips / Phonogram	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
72	Mendes, Carlos	E Alegre Se Fez Triste / O Regresso	1974	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
73	Tonicha	As Duas Faces de Tonicha	1974	Zip-Zip / Sassetti	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
74	Santos, Ary dos	As Portas Que Abril Abriu	1975	Discófilo	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
75	Tonicha	Terras de García Lorca / País Irmão	1975	Discófilo	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
76	Mendes, Carlos	Amor Combate	1976	Toma Lá Disco	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
77	Carmo, Carlos do	Um Homem na Cidade	1977	Trova / Movieplay	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
78	Gemini	Pensando em Ti	1977	Philips / Phonogram	LP	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
79	Cid, José	Aqui Fica uma Canção	1978	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
80	Gemini	Dai Li Dou	1978	Philips / Phonogram	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
81	Paulo, Marco	Canção Proibida	1978	EMI / Valentim de Carvalho	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
82	Guedes, Manuela Moura	Conversa Fiada	1979	Boom / Nova - Companhia de Música	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
83	Isabel, Helena	Um Abraço, Mais Nada / A Vida É Assim (Com um Abraço P'ró Vinicius)	1980	Diapasão / Sassetti	Single	03. Da Rádio ao Disco. 1970 - 1979
84	Os Conchas / Daniel Bacelar	Caloiros da Canção 1	1960	Columbia [/ Valentim de Carvalho]	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
85	Conchas, Os	Somos Jovens	1962	Columbia [/ Valentim de Carvalho]	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
86	Daniel Bacelar e os Gentlemen	O Tema dos Gentlemen / Sem Ti / My Babe / Olhando Para o Céu	1963	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
87	Conjunto de João Paulo	+ 1 Disco = 4 Sucessos	1965	Columbia [/ Valentim de Carvalho]	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
88	Ekos, Os	Esquece / Os Tristes Olhos / Lamento aos Céus / Ilusão	1965	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
89	Sheiks	Summertime (Tempo de Verão)	1965	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
90	Sheiks	Tell Me Bird	1965	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
91	Conjunto Académico João Paulo	Conjunto Académico João Paulo no Teatro Monumental	1966	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'

92	Ekos, Os	Só / Oh! Isabel / Vou Ficar Sem Ti / À Espera da Nossa Vez	1966	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
93	Quinteto Académico	Reach Out I'll Be There	1966	A Voz do Dono [/ Valentim de Carvalho]	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
94	Bacelar, Daniel	I Wonder Why / Todos Gostam dum Palhaço / Cigana / Never Be Anyone Else But You	1967	Marfer	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
95	Ekos, Os	I Saw That Girl / A Place in Your Heart / Nova Geração / We're Gonna Be Free	1967	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
96	Quinteto Académico	Train	1967	A Voz do Dono / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
97	Sheiks	Sheiks em Paris	1967	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
98	Sheiks	That's All	1967	Parlophone / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
99	Sérgio Borges e o Conjunto João Paulo	Lavrador	1971	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	04. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1960 - 1967'
100	Conjunto Universitário "Os Álamos"	O Comboio / Baby, It's You / Taste of Honey / Night Before	1966	Rapsódia / Discos Rapsódia	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
101	Quarteto 1111	A Lenda de El-Rei D. Sebastião	1967	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
102	Pop Five Music Incorporated	Those Were the Days	1968	Orfeu / Arnaldo Trindade	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
103	Quarteto 1111	Guarda Nocturno / Dona Vitória / Perspectiva / Tempo da Inocência	1968	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
104	Quarteto 1111	Meu Irmão / Ababilah	1968	Columbia / Valentim de Carvalho	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
105	Tonicha	Tonicha Canta Composições de José Cid	1968	RCA Victor / Telectra	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
106	Filarmónica Fraude	Canção de Embalar / Orícia / Animais de Estimação / Devedor à Terra	1969	Philips	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
107	Filarmónica Fraude	Flor de Laranjeira / O Problema da Escolha / Menino / O Milhões	1969	Philips	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
108	Filarmónica Fraude	Epopéia	1969	Philips	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
109	Pop Five Music Incorporated	A Peça	1969	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
110	Cheta, José	Para Lá Daqueles Montes	1970	Decca / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
111	Objectivo	Glory / Keep Your Love Alive	1970	Movieplay	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
112	Pop Five Music Incorporated	Page One	1970	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
113	Quarteto 1111	Quarteto 1111	1970	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
114	Quarteto 1111	Back To the Country / Everybody Needs Love, Peace and Food	1970	Columbia / Valentim de Carvalho	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
115	Cid, José	José Cid	1971	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
116	Pop Five Music Incorporated	Stand By	1971	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
117	Samuel, Soeiro	Soeiro Samuel Canta Moçambique	1971	Decca / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
118	Silva, Valério	A Cidade e a Montanha	1971	RCA Victor / Telectra	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
119	Zica	Viagens na Minha Terra	1971	Decca / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
120	Cid, José	Camarada	1972	Columbia / Valentim de Carvalho	EP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
121	Objectivo	Out of the Darkness / Music	1972	Nexus	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
122	Bravo, Manuela	Nova Geração / Another Time	1973	Decca / Valentim de Carvalho	Single	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'

123	Frei Hermano da Câmara com o Conjunto 1111	Bruma Azul do Desejado	1973	EMI / Valentim de Carvalho	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
124	Quarteto 1111	Onde, Quando, Como, Porquê, Cantamos Pessoas Vivas - Obra-Ensaio de José Cid	1974	Decca / Valentim de Carvalho	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
125	Cid, José	10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte	1978	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	05. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1967 - 1974'
126	Petrus Castrus	Marasmo	1971	Decca / Valentim de Carvalho	EP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
127	Petrus Castrus	Mestre	1973	Guilda da Música / Sassetti	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
128	Banda do Casaco	Dos Benefícios dum Vendido no Reino dos Bonifácios	1975	Philips / Phonogram	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
129	Banda do Casaco	Coisas do Arco da Velha	1976	Philips / Phonogram	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
130	Tantra	Novos Tempos / Alquimia da Luz	1976	EMI / Valentim de Carvalho	Single	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
131	Arte & Ofício	Festival / Let Yourself Be	1977	Orfeu / Arnaldo Trindade	Single	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
132	Banda do Casaco	Hoje Há Conquilhas Amanhã Não Sabemos	1977	Imavox	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
133	Tantra	Mistérios e Maravilhas	1977	EMI / Valentim de Carvalho	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
134	Aqui d'el Rock	Há Que Violentar o Sistema	1978	Metro-Som	Single	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
135	Banda do Casaco	Contos da Barbearia	1978	EMI / Valentim de Carvalho	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
136	Petrus Castrus	Ascensão e Queda	1978	Decca / Valentim de Carvalho	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
137	Tantra	Holocausto	1978	EMI / Valentim de Carvalho	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
138	Aqui d'el Rock	Eu Não Sei / Dedicada... (A Quem Nos Rouba)	1979	Metro-Som	Single	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
139	Arte & Ofício	Faces	1979	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
140	Veloso, Rui	Ar de Rock	1980	EMI / Valentim de Carvalho	LP	06. Novos Ritmos, Novas Danças, Novos Estilos. 1974 - 1979'
141	Adriano Correia de Oliveira, António Portugal, Eduardo de Melo, Durval Moreirinhas e Jorge Moutinho	Noite de Coimbra	1960	Orfeu / Arnaldo Trindade	EP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
142	Afonso, José, Dr.	Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra	1963	Rapsódia / Discos Rapsódia	EP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
143	Cília, Luís	Portugal-Angola - Chants de Lutte	1964	Le Chant du Monde	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
144	Afonso, José	Cantares do Andarilho	1968	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
145	Afonso, José	Cantigas do Maio	1971	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
146	Cília, Luís	La Poésie Portugaise de Nos Jours et de Toujours 3	1971	Moshé-Naïm	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
147	Oliveira, Adriano Correia de	Gente de Aqui e de Agora - Adriano Correia de Oliveira Canta José Niza	1971	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
148	Cília, Luís	O Guerrilheiro	1974	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
149	Afonso, José	Viva o Poder Popular	1975	LUAR	Single	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
150	Cília, Luís	Transparências	1978	Guilda da Música	LP	07. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1960 -1968'
151	Freire, Manuel	Manuel Freire Canta Manuel Freire	1968	Tagus	EP	08. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1968 -1971'
152	Fanhais, Padre	Canções da Cidade Nova	1970	Zip-Zip	LP	08. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1968 -1971'

153	Freire, Manuel	Pedra Filosofal	1970	Zip-Zip	Single	08. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1968 -1971'
154	Freire, Manuel	Abaixo o D. Quixote	1973	Guilda da Música / Sassetti	EP	08. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1968 -1971'
155	Conjunto Heinz Worner	Conjunto Heinz Worner	1958	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
156	Ribeiro, Aquilino	Aquilino Ribeiro Por Aquilino Ribeiro	1959	Orfeu [/ Arnaldo Trindade]	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
157	Branco, José Mário	Seis Cantigas de Amigo	1969	Arquivos Sonoros Portugueses	EP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
158	Branco, José Mário	Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades	1971	Guilda da Música / Sassetti	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
159	Carlos Mendes, Duarte Mendes, Samuel e Tonicha	Fala do Homem Nascido	1972	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
160	Godinho, Sérgio	Os Sobreviventes	1972	Guilda da Música / Sassetti	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
161	Mendes, Duarte	Gente	1973	Orfeu / Arnaldo Trindade	EP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
162	Godinho, Sérgio	Pano-Cru	1978	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	09. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1971 -1974'
163	Barroso, Pedro	Trova-dor	1970	Zip-Zip / Movieplay	EP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
164	Fausto	Fausto	1970	Philips	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
165	Moura, José Barata	Bidonville	1970	Zip-Zip / Movieplay	EP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
166	Letria, José Jorge	Até ao Pescoço	1972	Guilda da Música / Sassetti	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
167	Moura, José Barata	José Barata Moura	1973	Zip-Zip	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
168	Vitorino	Semear Salsa ao Reguinho	1975	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
169	Barroso, Pedro	Lutas Velhas Canto Novo	1976	Diapasão / Lámiré	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
170	G.A.C. - Vozes na Luta	Pois Canté!!	1976	Vozes na Luta	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
171	Brigada Victor Jara	Eito Fora - Cantares Regionais	1977	Mundo Novo	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
172	Fausto	Madrugada dos Trapeiros	1977	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
173	Grupo Trovante	Chão Nosso	1977	Diapasão / Lámiré	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
174	Letria, José Jorge	Quem Cala Consente	1978	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	10. Para uma Nova Música Popular Portuguesa. 1974 -1980
175	Régio, José	José Régio Por José Régio	1958	Orfeu	LP	11. Protagonista na Sombra
176	Marceneiro, Alfredo	The Fabulous Marceneiro	1960	Columbia / EMI	LP	11. Protagonista na Sombra
177	Rodrigues, Amália	Amália Rodrigues	1962	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	11. Protagonista na Sombra
178	Carmo, Carlos do	Fados do Meu Coração	1964	Decca / Valentim de Carvalho	EP	11. Protagonista na Sombra
179	Duo Ouro Negro	Mulowa Afrika	1967	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	11. Protagonista na Sombra
180	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional - Silva Pereira	Joly Braga Santos: Fifth Symphony (Virtus Lusitaniae)	1969	Decca / Valentim de Carvalho	LP	11. Protagonista na Sombra
181	Osório, José Manuel	Uma Voz do Fado	1969	Movieplay	2 EP	11. Protagonista na Sombra
182	Objectivo	This Is How We Say Goodbye / The Dance of Death	1970	Movieplay	Single	11. Protagonista na Sombra
183	Paul Gerard Orchestra	My Way and Other Ways	1971	Columbia / Valentim de Carvalho	LP	11. Protagonista na Sombra
184	Fé, Maria da	Maria da Fé	1973	Estúdio / Mundusom	LP	11. Protagonista na Sombra
185	Júlio Pereira - Carlos Cavalheiro	Bota Fora	1975	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	11. Protagonista na Sombra
186	AAVV	Operários do Natal	1976	Toma Lá Disco	LP	11. Protagonista na Sombra

187	Carlos Alberto Moniz - Maria do Amparo	Fungagá da Bicharada	1976	Diapasão / Lámiré	LP	11. Protagonista na Sombra
188	Carvalho, Paulo de	MPCC	1976	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	11. Protagonista na Sombra
189	Carvalho, Paulo de	Paulo de Carvalho	1977	Orfeu / Arnaldo Trindade	LP	11. Protagonista na Sombra
190	Quarteto Zimarino	Classicamente Amadores	1977	Toma Lá Disco	LP	11. Protagonista na Sombra
191	Mendes, Carlos	Canções de Ex-Cravo e Malviver	1978	Toma Lá Disco	LP	11. Protagonista na Sombra
192	José, Francisco	Olhos Castanhos	1951	Philips	78 RPM	01. Antes de 1960
193	Bravo, Maria de Fátima	Vocês Sabem Lá	1958	Decca [/ Valentim de Carvalho]	EP	01. Antes de 1960
194	Gaspar, Mimi	Tic-Tac / Saudades da Severa / O Fado Foi a Paris / Mãezinha	1958	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960
195	Rezende, Maria de Lourdes	Toda de Branco Vestida	1958	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960
196	Ribeiro, Artur	Cha-Cha-Cha P'ra Namorar	1958	His Master's Voice / E.M.I. Records	EP	01. Antes de 1960
197	Rodrigues, Amália	Amália Rodrigues Chante les Airs du Film "Sangue Toureiro"	1958	Ducretet-Thomson	EP	01. Antes de 1960
198	AAVV	Coimbra (Avril au Portugal) / Sempre Que Lisboa Canta / Uma Casa Portuguesa / Lisboa Antiga	1959	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960
199	Oliveira, Simone de	Amor à Portuguesa / Tu / Nos Teus Olhos Vejo o Céu / Tu e Só Tu	1959	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960
200	Rodrigues, Amália	Triste Sina / Céu da Minha Rua / Fado Final / Bailaricos	1959	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960
201	Mascarenhas, Rui de	Pauliteiros do Douro / Dá-me Felicidade / Billi Boo / Barco à Deriva	1964	Alvorada / Rádio Triunfo	EP	01. Antes de 1960

APPENDIX E

WALL TEXTS AND TEXT ANALYSIS OF THE EXHIBITION *A MAGIA DO VINIL, A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE, 1955-1975*

Analytical legend:

PARTICIPANTS

PROCESSES | VERBS

(xx) – sentence number

EXHIBITION SPATIAL SEQUENCE OF 20 MODULES AND TEXT OR SENTENCES INTRODUCING EACH ONE

1. EXTERIOR ENTRANCE

TITLE: A Magia do Vinil

2. INTERIOR ENTRANCE

TITLE: A Magia do Vinil – A música que mudou a sociedade

BIG PANEL - TEXT

2.1. Introductions

Em (1)Outubro, [é] mês da música em Almada, (2)os ritmos e os sons invadem os equipamentos culturais do Concelho, (3)[os ritmos e os sons] reunindo as pessoas (4)e [os ritmos e os sons] promovendo a partilha de emoções que só a música consegue despertar.

Mas, (5)a música não se faz só de sons. (6)[A música] Invoca também, formas e cores (7)[formas e cores] que se lhe associam (8)[formas e cores que] e a perpetuam. (9)[A música] Ao materializar-se em disco, (10)a música sai dos palcos e dos espaços públicos e (11)[a música] entra nas casas das pessoas, (12)[a música] estreitando a relação e (13)[a música] conquistando o espaço de cada um.

(14)A música desperta paixões e (15)da paixão nascem sentimentos de pertença facilitados pela gravação discográfica dos maiores êxitos musicais. E até dos menores, (16)porque não são mensuráveis, as coisas do gosto e da emoção!

(17)Foi desta paixão que nasceu a coleção de discos de vinil, (18)[coleção de discos de vinil] desenvolvida por um grupo de antigos alunos da Escola Secundária Emídio Navarro,

(19)[ESEM é] em Almada, (20)[coleção] e que agora se dispõem a partilhar com a cidade, (21)[coleção] ela própria percursora dos mais significativos movimentos musicais, (22)de que a explosão do Rock Português nos anos 70 e 80 é um significativo exemplo [dos mais significativos movimentos musicais].

(23)A exposição destas capas de discos vinil, (24)[a exposição] apoiada pela Câmara Municipal de Almada, representa o reconhecimento do valor cultural e social da Música e das diversas formas de criação artística que lhe estão associadas.

Porque, afinal, (25)a música também se vê, (26)é tempo de ver a música, (27)através das capas dos discos que lhe sublinham a magia.

António Matos

Vereador dos Serviços Municipais socioculturais, Desporto, Informação e Turismo

(1)O fim da segunda guerra mundial abriu caminho a um desenvolvimento económico, político, social e cultural sem precedentes nas sociedades ocidentais. (2)Novas estéticas e novas teorias filosóficas e psicanalíticas influenciaram e moldaram correntes como o teatro do absurdo, o “living theatre”, Becket, o “nouveau roman”, o cinema underground, a “nouvelle vague”, a pop art, a op art, a música concreta, o bop e o free jazz, a dança moderna, para mencionar apenas algumas. (3)Impelidas, todas elas, pelo grande ímpeto de mudança que varria a sociedade.

(4)É neste contexto que irá surgir, em meados de 50 nos Estados Unidos, um movimento musical designado por rock’ n’ rol – (5)[rock ‘n’ rol é] uma mistura de elementos do country e do rhythm ‘n’ blues -, (5a)[rock ‘n’ rol] cuja voz mais conhecida será a de Elvis Presley. (6)Este movimento, por sua vez, estará na origem da eclosão doutro iniciado em Inglaterra e nos Estados Unidos em princípios de 60, (7)cujos principais mentores serão Bob Dylan e os Beatles, (8)[outro movimento] produzindo uma verdadeira revolução não apenas musical mas igualmente no plano das mentalidades (9)[outro movimento] e acompanhando culturalmente mudanças sociais impulsionadas por poderosos movimentos ideológicos: social-democracia e comunismo, feminismo, independência dos países colonizados, etc.

(10)O rock encarnava de certo modo a rebeldia da juventude, a sua vontade de mudar costumes e ser protagonista. Em meados de 60, (11)a mudança na sociedade era tão profunda que mal se conseguia imaginar como eram as realidades 10 anos antes.

(12)O que começou por ser uma música simples e directa, como era o rock de 50, (13)[o rock de 50] transformou-se, em meados de 60, num fecundo caleidoscópio musical. (14)O rock e o pop assimilaram o folk, os blues, o country, o rhythm 'n' blues, o soul, o funky, Sinatra & C^a, elementos do jazz, do clássico, da música concreta e electrónica; elementos doutras culturas, como por exemplo da música latina ou indiana. (15)Já não era de admirar se os Beatles gravavam discos com o recurso a gravações invertidas como era o caso na música electrónica (16)ou se [os Beatles] usavam uma grande orquestra, como na sua obra-prima absoluta de 1967 que dá pelo nome de 'A Day In the Life'. (17)O dilema clássico-popular foi ultrapassado pela sofisticação das formas e conteúdos inerentes às novas condições de produção. (18)E isso independentemente de todo o comercialismo montado pela máquina da indústria discográfica.

(19)Mas a grande mudança musical tinha começado ainda nos anos 40 no jazz com o movimento bop e Charlie Parker. (20)Emergiram então nomes como Thelonius Monk, Miles Davis, Ornette Coleman, John Coltrane. (21)Os talentos, então, começaram a brotar: Presley, Dylan, Lennon, McCartney, Mick Jagger-Keith Richards, Tim Buckley, Lou Reed, Leonard Cohen, Van Morrison, Frank Zappa, Sandy Danny, Joni Mitchell, Ray Davies, Brian Wilson, Jimi Hendrix, Syd Barret, Neil Young, Phil Ochs, David Bowie, Brian Eno, Brian Ferry, Rober Wyatt. (22)Noutras latitudes surgiram Jobim e Chico Buarque, Brel e Brassens e José Afonso. (23)Esta 'movida' global, se assim lhe quisermos chamar, apesar dos meios de expressão diferentes, é um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século XX. (24)É com o advento do rock em meados de 50 que começou a massificação da venda do disco de vinil, depois ampliada em 60. (25)No princípio de 60 aparece o stereo (26)e os reprodutores – os gira-discos – tornaram-se mais sofisticados. (27)Emerge uma poderosa indústria da qual o elemento nuclear é o disco de vinil. (28)A música entrou no nosso quotidiano já não apenas através da rádio mas também através do disco de vinil, (29)[disco de vinil] que tinha então os formatos de LP, EP, e Single.

2.2 Anos 50

(1)Em meados de 50 o panorama musical nos Estados Unidos era dominado por Sinatra e outros crooners, algumas estrelas da Broadway e do cinema, músicos do country como Roy Acuff, Hank Williams ou Johnny Cash. (2)O folk aparecia já e (3)destacavam-se Woody

Guthrie e Pete Seeger. (4)E havia, claro, as grandes cantoras de jazz como Billie Holiday ou Ella Fitzgerald.

(5)Os cantores de blues tinham um público essencialmente negro e (6)merecem destaque o blues rural de Robert Johnson, o canto feminino de Bessie Smith, os blues urbanos de Muddy Waters e B.B. King, entre tantos outros evidentemente. (7)Eles irão ter uma influência absolutamente decisiva em Bob Dylan, em todos os grupos ingleses, a bem dizer, incluindo os Beatles; e, mais tarde, nos grupos americanos que surgem em meados de 60. (8)Havia, por outro lado, uma música que se chamava rhythm 'n' blues – (8a)[*rhythm 'n' blues* é] um blues acelerado -, (9)[*rhythm 'n' blues*] que tinha nomes como Chuck Berry e Bo Diddley, entre outros, que terá uma influência fundamental na estruturação do rock 'n' rol.

(10)Surgem então Elvis Presley e Roy Orbison (11)que [Elvis Presley e Roy Orbison] gravam os primeiros discos para a etiqueta SUN, pioneira do rock. (12)Aparecem depois Gene Vicent, Buddy Holly e dezenas de outros. (13)Entre eles, está Bill Halley e o seu 'Rock around the clock', (14)[*Rock around the Clock*] que é uma das marcas emblemáticas do início do rock.

2.3. Bob Dylan

(1)O folk continuou a captar novos músicos, como Joan Baez, Peter, Paul & Mary e Bob Dylan. (2)Dylan será diferente pela genialidade. Apesar da textura folk dos seus primeiros discos, (3)Dylan incorpora já aí outras sonoridades, entre as quais os blues. (4)As suas letras estão nos antípodas de tudo feito até então. (5)Ele transformou radicalmente a forma tradicional da canção. Com a assumpção, em meados de 60, da mudança para sonoridades elétricas e com o recurso nas suas letras a imagens desconcertantes e surrealistas, (6)Dylan elevou a um nível superlativo as suas canções. (7)São desse período os seus discos mais importantes. (8)'Subterranean homestick blues' (65), 'Highway 61 revisited' (65) e 'Blonde on blonde' (66) formam uma trilogia que influenciou toda a música rock e demais. (9)'Like a rolling stone', a faixa do álbum 'Highway 61 revisited', influenciou tudo e todos. (10)As versões das suas canções deste período contam-se às centenas.

2.4. Beatles/Rolling Stones

(1) Os Beatles e os Rolling Stones lideraram a chamada ‘invasão britânica’ da América em princípios de 60. (2) A sua amizade e rivalidade fez com que nascesse uma empatia entre ambos durante os anos 60. Normalmente, em resposta a um disco dos Beatles que dava um passo em frente, (3) os Stones respondiam com algo similar, apesar das idiossincrasias de cada uma das bandas. (4) Os Stones sempre tiveram uma sonoridade mais próxima dos blues e os Beatles mais pop. No entanto, (5) foram os Beatles quem, a partir de 65 com o álbum ‘Rubber Soul’, depois com ‘Revolver’ (66), ‘Sargent Peppers...’ (67) e ‘The Beatles’ (álbum branco) de 68 marcou o ritmo e definiu os parâmetros do pop-rock, em sentido restrito, e de tudo ao fim e ao cabo, em sentido geral. (6) Para esta performance de grande qualidade contribuiu muito o papel desempenhado pelo produtor George Martin. (7) Os Stones a certa altura pareciam ter perdido o norte, mas com a mudança de produtor (Jimmy Miller) (8) [os Stones] conseguiram retomar padrões de qualidade ao seu melhor nível e produzir os seus melhores discos: ‘Begars Banquet’ (68) e ‘Let it Bleed’ (69).

2.5. O Pop em Inglaterra

(1) Os grupos pop ingleses de 60 nasceram todos sob a influência do rock ‘n’ roll e da música negra americana. (2) No princípio de 60 havia os Shadows, (3) [Shadows] que produziam uma música instrumental muito em voga na época. (4) Mas é principalmente com a influência dos Beatles – e também de Dylan evidentemente – que começaram a florescer as bandas pop. (5) A seguir aos Beatles e aos Stones, o grupo mais importante são os Kinks. Diferentemente daqueles, (6) todas as canções são compostas por Ray Davies, (7) [Kinks] o que faz dele um dos principais autores de 60.

(8) Entre as bandas mais importantes, contam-se: Animals, Small Faces, Who, Yarbards, Them, Spencer Davis Group, Troggs, Walker Brothers, Manfred Mann, Pretty Things, Seachers, Hollies, The move, Moody Blues, Bee Gees, Traffic, Cream, Procol Harum, Zombies, para mencionar apenas algumas. (7) Cada uma destas bandas produziu um lote de canções que entraram na nossa memória colectiva e que de um modo ou de outro marcaram as nossas vidas. (8) Muitas delas, apesar da erosão do tempo, fazem e farão parte do património cultural nosso e da humanidade.

2.6. Pop Americano

(1) O pop americano já nos **tinha dado** belas melodias anteriores aos Beatles, (2) das quais [*belas melodias anteriores aos Beatles*] **há a salientar** as produzidas por Phil Spector, criador do conceito ‘Wall of Sound’ – (3) [*Wall of Sound* é] um autêntico muro sonoro atrás das vocalizações dos intérpretes, que muita influência teria posteriormente. No entanto, (4) a primeira banda pop ao estilo dos Beatles **são** os Beach Boys, (5) [*Beach Boys*] que **produzem** dezenas de hits ao longo da década. (6) O compositor Brian Wilson, autor da quase totalidade das canções, **é** a força criativa do grupo e a sua influência ainda hoje se faz sentir. (7) ‘Pet Sounds’, o álbum de 66 **é** considerado um dos melhores de sempre.

(8) Em 65 **apareceram** Simon & Garfunkel, os Lovin’ Spoonful e os Byrds, estes últimos grandes divulgadores das canções de Dylan. (9) **Depois vieram** os Turtles, os Mama’s & the Papa’s, os Love, (10) cujo ‘Forever Changes’ **é** um dos discos intemporais da música pop. (11) **Há** uma verdadeira explosão em meados de 60. (12) **Entre muitos, contam-se** os Doors, Jefferson Airplane, Buffalo Springfield, Janis Joplin, Country Joe & the Fish e The Band, que tocarão com Dylan. (13) **Não voltaria a haver** um período tão diverso, criativo e fecundo como o que vai de 65 a 69.

2.7. Música Soul

(1) A música soul **desabrochou** em meados de 60 em todo o seu esplendor. (2) [*A música soul*] **Consistia** na fusão do rhythm ‘n’ blues com o pop e o rock. (3) A sua primeira grande influência **é** Ray Charles e depois James Brown, com a sua sonoridade mais funky e dançável.

(4) **Há** o som das etiquetas Stax/Atantic, (5) [*etiquetas Stax/Atantic*] cujos principais nomes **são** Otis Redding, Aretha Franklin, Wilson Pickett e Isaac Hays, (6) [*Otis Redding, Aretha Franklin, Wilson Pickett e Isaac Hays*] que **são, digamos,** o genuíno soul. (7) **E há** o som mais pop da etiqueta Tamla-Motown, (8) [*Tamla-Motown*] que **produzirá** algumas das melhores canções do género. (9) Four Tops, Supremes, Temptations, Stevie Wonder, Smokie Robinson e Marvin Gaye **são** os principais nomes da constelação Motown.

2.8. O Psicadelismo

(1) O psicadelismo teve a sua origem nos “acid tests”, em S. Francisco, verdadeiros “happenings multidensoriais”, (2) festas onde se tomava droga, (3) onde se projectavam imagens exuberantemente coloridas, (4) e onde a música, meio improvisada e lavada até ao limite de solos muito longos, contribuía para a sensação de “felicidade” e “amor universal” que foi teorizada pelo movimento hippie. (5) Uma das bandas pioneiras deste movimento foram os Warlocks, mais tarde rebaptizados como Grateful Dead, (6) e os concertos chegaram a ter dimensões épicas nas famosas salas de Avalon Ballroom, Fillmore Auditorium e Fillmore West, de S. Francisco, que atraíram as grandes estrelas de ambos os lados do Atlântico.

Associado a estes concertos e através dos respectivos cartazes, (7) nasceu a estética psicadélica. (8) A legibilidade das letras era menorizada através de formas e letras fluidas e distorcidas que ocupavam todo o espaço dos cartazes; (9) os padrões fluidos reflectiam o som e os estados alterados da mente por influência dos alucinogénios. (10) Outros elementos visuais integrados pelo psicadelismo eram as imagens da América “primitiva” (índios) e o imaginário vitoriano. Em Inglaterra, (11) os Beatles fizeram ‘Tomorrow Never Knows’ de ‘Revolver’ (66), ‘I Am the Walrus’ (67) (12) e os Stones gravaram em 67 o álbum ‘Their Satanic Majesties Request’ como resposta ao ‘Sargent Peppers...’ dos Beatles. (13) É de realçar, no entanto o papel preponderante que tiveram Jimi Hendrix e o Pink Floyd de Syd Barret. (14) Juntaram-se-lhes Yardbirds, Pretty Things, Small Faces e Traffic; mais tarde (15) apareceram os Tomorrow, The Smoke, July, Spooky Tooth, Creation, Deviants, Arthur Brown, entre muitos outros.

Nos Estados Unidos, (16) surgiram primeiro as ‘garage bands’ – (16a) [‘garage bands’ são] literalmente bandas de garagem – (17) [garage bands] que gravaram discos influenciados pelos grupos ingleses, como os Them ou os Who. (18) Mas logo surgiram os seminais Seeds, Thirteen Floor Elevators e Electric Prunes; uma segunda linha com Blues Magoos, Strawberry Alarm Clock e Pearls Before Swine, entre outros. Entretanto, (19) apareceram as bandas da costa oeste como os Moby Grape e os Grateful Dead. (20) Frank Zappa e os Mothers of Invention e Captain Beefheart produzirão alguma da melhor e mais incompreendida música desta época. (21) Mas a banda seminal é Velvet Underground (de Lou Reed e John Cale), (22) cujo primeiro álbum ‘Velvet Underground & Nico’ – (23) [‘Velvet Underground & Nico’ é] o famoso *algum da banana* -, (24) [‘Velvet Underground & Nico’]

produzido por Andy Warhol,) é hoje considerado um dos mais importantes e influentes de sempre.

2.9. Os 45 RPM

(1) Os 45 RPM são os discos de 7'' que apareciam sob a forma de EP (4 faixas, duas de cada lado) ou Single (duas faixas, uma de cada lado).

Até meados de 60, (2) este formato era o mais vendido. (3) Não era assim no clássico e no jazz, (4) onde por razões lógicas o LP era o formato mais procurado. (5) O LP foi progressivamente tendo vendas similares à dos singles e EP's. (6) A dinâmica económica assim o permitiu. Em Portugal, no entanto, dados os condicionamentos existentes, (7) os formatos de 45 rotações continuaram a ser os mais vendidos. (8) Estes apareciam no mercado sob duas formas: os editados localmente, como os dos Beatles e Stones, e os editados no estrangeiro, nomeadamente os editados em Inglaterra e França.

2.10. Singer/Songwriters. Cantores/Autores

(1) A constelação dos chamados singer/songwriters floresceu sob a égide de Dylan e (2) [A constelação dos chamados singer/songwriters] produziu alguns dos maiores talentos do nosso tempo. (3) Tim Buckley, Joni Mitchell, Nick Drake, Lou Reed ou David Bowie são alguns. (4) Não podemos evidentemente esquecer Lennon pelo facto da sua principal produção ter sido elaborada na época Beatles. (5) pois ele [Lennon] é, sem sombra de dúvida, um dos mais influentes (6) e [Lennon] produziu mesmo em nome individual alguns discos de maior fulgor.

Entre os que se destacaram, (7) houve quem mantivesse uma constância de qualidade, como Paul Simon, Leonard Cohen, Donovan, Roy Harper, Sandy Denny, Scott Walker ou Neil Young. (8) E quem tenha feito um ou mais discos de excelente nível (9) e depois [quem tenha feito] discos medianamente medíocres, como foi o caso de Cat Stevens e Elton John, sendo este último o caso mais extremo. Perante a péssima qualidade dos seus discos a partir de 73, (10) poucos sabem que ele produziu discos como 'Elton John', o seu primeiro álbum (11) e ['Elton John' é] um dos melhores de 1970.

(12) É fundamental lembrar nomes como Phil Ochs e David Ackles, (13) [Phil Ochs e David Ackles são] dois dos melhores autores americanos, embora pouco conhecidos; (14) [É

fundamental lembrar] Laura Nyro, John Cale e Robert Wyatt, (15)este ultimo [*Robert Wyatt é*] autor de ‘Rock Bottom’, (16)[‘*Rock Bottom*’ é] um dos discos seminais de 70. Mais recentemente, (17)revelou-se Bruce Springsteen, (18)que [*Bruce Springsteen*] lançou alguns discos genuínos e marcantes em 70.

2.11. Os anos 70

(1)O clima que se respira na sociedade em princípios de 70 é de algum desencanto, apesar das profundas transformações que a mesma sofreu. A pouco e pouco, (2)o status quo foi ocupando o seu lugar (3)e o enorme consumo de drogas tinha ceifado muitas vidas.

(4)Muitos tinham chegado exaustos ao fim da década, tal tinha sido a sua alucinante actividade e produtividade, (5)e alguns mostravam excessiva dependência das drogas, o que se reflectia na sua criatividade.

(6)Novas corrente e novos nomes surgem na ribalta. (7)O chamado ‘rock progressivo’ – ((7a)[*o rock progressivo tem*] grande predominância das teclas e sintetizadores, longas passagens instrumentais e elevada execução técnica)– é um dos que primeiro se afirma com grande impacto, sobretudo na Europa. (8)Os Pink Floyd, já sem Syd Barret, serão dos primeiros a aderir e a influenciar a nova corrente com os seus álbuns. (9)[*Os Pink Floyd*] Produzirão dois discos marcantes em 70: ‘Dark Side of the Moon’ e ‘Whish You Were Here’, este ultimo dedicado a Barret. (10)Mas a banda que manterá uma constância de qualidade durante a década será King Crimson. (11)Outras bandas, embora de qualidade desigual, editarão alguns discos fundamentais do género: Genesis, Gentle Giant, Van der Graaf Generator, Yes, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer, Family, para citar algumas.

(12)O hard rock, outra corrente que se afirmará de forma retumbante, tem em Led Zepellin e Deep Purple as suas figuras de topo.

Nos Estados Unidos, (13)o country rock atrai numerosos músicos influenciados por Crosby, Stills & Nash e Gram Parsons dos Flying Burrito Brothers.

(14)Uma tendência que surge ainda em finais de 60 é o chamado rock de fusão, largamente influenciado pelo jazz. (15)Soft Machine, Gong, Henry Cow e IF são os representantes destacados na Europa. (16)Chicago e Blood, Sweat & Tears [*são destacados*] nos Estados Unidos. (17)O grupo Santana produzirá uma música de fusão com elementos da música latina. (18)O LP Abraxas lançado em 1970 será um êxito colossal.

(19) No pop em Inglaterra afirmam-se os Roxy Music de Brian Ferry, (20) [Brian Ferry é] um dos grandes compositores de 70. (21) Sem esquecer o já mencionado Bowie e T. Rex. (22) A banda pop por excelência nos Estados Unidos serão os Credence Clearwater Revival, que tomarão de assalto as tabelas de vendas. (23) Na Grã Bretanha há um forte revivalismo folk devido à influência dos Fairport Conventiom, de Sandy Denny e dos Steeleye Span.

(24) Uma das tendências mais criativas é a do chamado Krautrock, vulgo rock alemão, como é conhecido, visto os seus grupos serem predominantemente alemães. (25) [O Krautrock] É um rock eclético, experimental, por vezes electrónico. (26) Faust, Can, Amon Duul e Kraftwerk são alguns dos mentores.

(27) Não se devem esquecer os Residents, (28) [os Residents são] uns americanos que fazem uma música próxima da electrónica (29) e é igualmente de assinalar a música dita ambiental (30) [a música dita ambiental] que tem em Brian Eno a sua primeira figura.

(31) Todas estas correntes – ou quase todas – rapidamente entraram em declínio. (32) Em meados de 70, com o advento do disco sound, reinava na cena musical um enorme marasmo.

2.12. Jazz

(1) O jazz evoluiu nos seus primórdios graças ao talento dos seus instrumentistas, nomeadamente de alguns pianistas e saxofonistas. (2) Um dos mais influentes e inovadores, compositor dotado e exímio pianista, foi Duke Ellington. (3) O seu contributo para a evolução do jazz é inestimável. (4) As grandes mudanças na evolução das formas do jazz começarão em meados de 40 com Charlie Parker e o movimento Bop. (5) Em 50 aparecerá o cool e Miles Davis. (6) Este passará por diversas metamorfoses estilísticas até atingir o zénite com 'Bitches Brew' em 1970. (7) Thelonious Monk (– (8) [Thelonious Monk é] autor de 'Round Midnight', (9) ['Round Midnight' é] um dos melhores standard do jazz moderno –), Charles Mingus e o Modern Jazz Quartet, entre outros, afirmar-se-ão. (10) [Charles Mingus e o Modern Jazz Quartet entre outros] dando um cunho decisivamente moderno ao jazz.

(11) Estava, no entanto, ainda para vir a mais profunda revolução no jazz moderno: (12) o free jazz, que terá em Ornette Coleman, John Coltrane, Albert Ayler, Cecil Taylor e Sun Ra as suas figuras mais destacadas. (13) Destes, é porventura John Coltrane quem, com a sua criatividade inovadora, mais profundamente marcou o seu tempo (14) e [John Coltrane] é por muitos considerado o maior génio musical do jazz.

Nos anos 70, entre outras figuras, (15)destacam-se o saxofonista Anthony Braxton, o Art Ensemble of Chicago e o pianista Keith Jarrett, (16)[Keith Jarrett é] autor do famoso disco 'Koln Concerts'.

2.13. Música Francesa/Música Latina

(1)A diva da canção francesa é Edith Piaf. (2)Piaf influenciou todos os que se lhe seguiram. (3)Mas a figura canónica da música de língua francesa é Jacques Brel, (4)[Jacques Brel é] um belga que fez a sua carreira em França. (5)Brel influenciou tudo, incluindo numerosos autores ingleses e americanos. (6)As suas canções estão traduzidas para imensas línguas (7)e existem dezenas de versões das mesmas. (8)Scoot Walker venera-o tanto que lhe dedicou um disco inteiramente preenchido com canções suas.

(9)Na canção francesa merecem destaque Georges Brassens, Leo Ferré, Jean Ferrat e Serge Gainsbourg. (10)Destes, o mais original e importante é Brassens. (11)Entre a chanson e o pop existem dois nomes que editaram alguma boa música em 60 e que tiveram um imenso êxito em Portugal: Gilbert Bécaud e Charles Aznavour.

(12)A pop francesa teve em 60 uma elevada qualidade. (13)Michel Polnareff, Françoise Hardy e Jacques Dutronc e ainda Adamo, Nino Ferrer e Antoine são os principais protagonistas. (14)Sylvie Vartan e Johny Halliday foram duas figuras que à época tiveram grande êxito.

(15)Em Itália destacou-se Rita Pavone, que cantava canções de Nino Rota, autor das bandas sonoras dos filmes de Fellini.

(16)Em Espanha, há que referir em primeiro lugar Paco Ibañez, (17)[Paco Ibañez é] um grande compositor. (18)Joan Manuel Serrat, o grupo Aguaviva, Luis Llach e Maria del Mar Bonet são nomes importantes de 60 e 70.

2.14. Música em Português

(1)Na música portuguesa o fado ocupou um lugar central (2)e Amália era – e ainda é – a sua voz. (3)A voz conhecida e apreciada em todo o mundo. (4)A sua importância não tem paralelo no fado. (5)Mas também há Marceneiro, Maria Tereza de Noronha, Carlos Ramos e Carlos do Carmo.

(6)O fado de Coimbra **conhecerá** um incremento em princípio de 60 com a chegada de novas vozes: José Afonso, Luís Góis, Adriano Correia de Oliveira.

(7)José Afonso **afasta-se progressivamente** da balada coimbrã (8)e [José Afonso] **relança** a sua carreira em 67 com o lançamento do LP ‘Cantares de Andarilho’, (9)[‘Cantares de Andarilho’] **que é** um marco histórico na música portuguesa. (10)Continuará a **editar** discos fundamentais, (11)entre os quais **avulta** ‘Cantigas de Maio’ de 1971.

(12)Outros **o seguirão**: José Mário Branco, Sérgio Godinho, Adriano Correia de Oliveira, Fausto e Vitorino. (13)Mais tarde, **aparecerão** os Trovante.

(14)Num registo diferente, influenciado pelas recolhas de Lopes Graça e Giacometti, **há que lembrar** a Filarmónica Fraude e a banda do Casaco. (15)E há Carlos Paredes, (16)[Carlos Paredes é] **uma figura absolutamente singular no panorama musical português.**

No Brasil, (17) **o movimento Bossa Nova revelou** António Carlos Jobim, entre outros. (18)Ele **é** a figura principal da música brasileira. (19)Em meados de 60 **estrou-se** Chico Buarque, (20)[Chico Buarque] **que depois de Jobim é** a figura de maior relevo no panorama musical do Brasil. (21)Seguem-se, entre outros, Elis regina, Milton Nascimento, Alceu Valença. (22)Caetano Veloso e Gilberto Gil **protagonizaram** o movimento Tropicalista, (23)[o movimento Tropicalista é] **um ecletismo musical que associava e fundia tudo, desde o Choro, o Samba e a Bossa nova até Roberto Carlos e o pop/rock no seu conjunto.**

(24)O rock em Portugal na década de 60 **esteve condicionado** pelas debilidades estruturais do país e pelas difíceis condições de produção. Apesar de tudo, (25)**houve** algumas boas iniciativas que não tiveram continuidade porque o serviço militar e a guerra em África faziam, de uma ou de outra maneira, abortar todos os projectos. (26)**Há** uma verdadeira eclosão de bandas em meados de 60. (27)Os destaques **vão** para os Sheiks, os Ekos e o Quarteto 1111. (28)Qualquer um deles **gravou** vários 45 rotações de nível bastante aceitável, (29)[de nível bastante aceitável] **daqueles que não envergonham** quando comparados com outros de países que não a Inglaterra e os Estados Unidos. (30)Em 70 **aparece** o álbum ‘Mestre’ dos Petrus Castrus (31)e é ainda em meados de 70 **que se estreia** Jorge Palma, (32)[Jorge Palma] **um nome que irá ter** influência nas gerações seguintes.

2.15. Rock em Portugal/Rock em Almada

(1) Em Almada, o destaque primeiro vai para os Dakotas e os Guitarras de Fogo. (2) Nos Dakotas pontificavam Luís Paulino, José Eduardo (vulgo Zé Nabo) e Zé da Cadela. (3) Os dois primeiros integrarão mais tarde os Ekos, com os quais gravarão dois EP's. (4) Zé da Cadela, por muitos considerado um dos maiores bateristas portugueses, tocará com diversos músicos, entre os quais José Mário Branco (5) e [Zé da Cadela] gravará com os Objectivo alguns discos, onde reencontrará José Eduardo. (6) [Zé da Cadela] Tocar também, como músico de estúdio, em imensos discos, sendo de realçar o LP da Filarmónica Fraude. (7) [Zé da Cadela] Fez ainda parte dos Kama Sutra, (8) [Kama Sutra] que agrupava um naipe de bons músicos almadenses. (9) Os Guitarras de Fogo foram os únicos a gravar um EP em 60. (10) [Os Guitarras de Fogo] Calcorream o país em concertos (a certa altura também Zé Nabo e Luís Paulino integraram o grupo). (11) Zé Lourenço e C^a ainda mantêm o grupo em actividade a dar concertos por esse país fora.

(12) Em Almada, além dos Dakotas e dos Guitarras de Fogo, há que lembrar ainda os Falcões, os Sensations e os Ogiva.

(13) É de salientar a importância e pioneirismo, a nível nacional, do Festival da Juventude de Almada, que se realizou desde 1970. (14) O ponto alto desta iniciativa ocorreu com a IV edição, em 9 de Julho de 1974, com a participação de uma das principais bandas inglesas, os Atomic Rooster.

(15) O já referido Kama Sutra terá grande protagonismo nos anos 70, (16) tendo [Kama Sutra] sido uma das estrelas do III Festival da Juventude, em 1973. (17) Dele farão parte um excelente naipe de músicos almadenses, como Gino, Jaime, Barata e Zé da Cadela. (18) É de lembrar o célebre concerto dos Atomic Rooster na Cova da Piedade no qual actuaram na primeira parte.

(19) O sempre presente Zé do Nabo, além de músico de estúdio, participou em diversos projetos, (20) dos quais é de realçar o grupo Salada de Frutas. (21) E há o Jorge Fialho, (22) [Jorge Fialho] que gravou alguns discos em Inglaterra, (23) o que é, por si só, um feito assinalável.

(24) Uma segunda leva trará os agora célebres UHF e Xutos e Pontapés. (25) [A segunda leva trará] E também Rock & Varius (de Jorge Loução e Gramaço) e os Iodo. (26) Esta segunda leva é responsável por um enorme incremento da actividade musical em Almada,

(27)[*enorme incremento*] que se traduziu no aparecimento de numerosas bandas nos anos 80 e 90, entre as quais os Da Weasel. (28)Mas esta é uma história já conhecida.

3. EXHIBITION

3.1. INTRODUCTION

TITLE: A Magia do Vinil, a música que mudou a sociedade

“Após a 2.^a guerra mundial (1)a profunda mudança cultural começou nos EUA (2)[*a profunda mudança cultural*] e alastrou à Europa. (3)A grande vaga musical que a anima começou no jazz e (4)[*a grande vaga musical que a anima*] estendeu-se ao rock e ao pop, (5)[*a grande vaga musical que a anima*] acabando finalmente por contagiar outras músicas. (6)Assim despontou um movimento global que será responsável não apenas por uma autêntica revolução musical (7)[*movimento global*] mas igualmente [*é responsável*] no plano das mentalidades.”

“(8)A massificação da venda do disco de vinil em 60 terá um impacto determinante na mudança da sociedade, (9)[*a massificação da venda do disco de vinil em 60*] dando corpo a um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século XX.”

3.2. ANOS 50

“(10)Tudo estava a mudar. (11)O rock encarnava a rebeldia da juventude, a sua vontade de mudar costumes e ser protagonista.”

3.3. POP EM INGLATERRA

“(12)Produziu-se um lote de canções (13)[*lote de canções*] que faz hoje parte da nossa memória colectiva.”

3.4. BOB DYLAN

“(14) Bob Dylan transformou a forma tradicional da canção. (15) As versões das suas canções contam-se às centenas.”

3.5. POP AMERICANO

“(16) Não voltaria a haver um período tão diverso, fecundo e criativo como o que vai de 1965 a 1969.”

3.6. MÚSICA SOUL

“(17) A música negra desabrochou ganhando um colorido pop.”

3.7. PSICADELISMO

“(18) A ‘Pop Art’, a música electrónica e a experimentação invadiram o pop com um caleidoscópio de influências nunca visto.”

3.8. SINGER SONG WRITERS

“Sob a influencia de Dylan, (19) nasceram alguns dos maiores talentos do nosso tempo. (20) Tim Buckley será porventura o melhor exemplo.”

3.9. ANOS 70

“(21) Os estilos renovaram-se (22) e [os estilos] multiplicaram-se. (23) Novas tendências afirmam-se: o rock progressivo, o hard-rock e o chamado rock alemão são algumas.”

3.10. MÚSICA FRANCESA – MÚSICA BRASILEIRA

“(24) O grande Jacques Brel e outros elevaram a música de língua francesa a um patamar que ela não voltaria a conhecer.”

3.11. JAZZ

“(25)Eles iniciaram, (26)[eles] influenciaram e (27)[eles] moldaram o grande movimento musical de mudança. (28)Eles são: Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Charles Mingus, Ornette Coleman, John Coltrane e Albert Ayler. Eles e os movimentos bop, cool e free jazz.”

“(29)A interação do jazz com outras músicas e culturas foi preponderante para a evolução das formas musicais.”

3.12. MÚSICA PORTUGUESA

“(30)José Afonso e Amália são dois pilares da música portuguesa. (31)O génio criativo de José Afonso e o génio interpretativo de Amália impulsionaram a mudança na música popular portuguesa.”

“(32)O movimento da bossa nova exerceu uma influência global, nomeadamente no jazz.”

3.13. ROCK EM PORTUGAL – ROCK EM ALMADA

“(33)O rock feito na época em Portugal exprimia as debilidades estruturais e culturais do país, agravadas pela guerra em África.”

“(34)Os músicos de Almada [estão] em acção.”

3.14. IMPRENSA DA ÉPOCA

3.15. BEATLES – ROLLING STONES

“(35)Os Beatles foram os grandes impulsionadores da viragem, (36)[os Beatles] seguidos pelos Rolling Stones. (37)A qualidade e a dinâmica de ambos foi decisiva na grande explosão criativa de meados de 60.”

“Com a sua rebeldia (38)[os Beatles e os Rolling Stones] ajudaram a reformar os costumes (roupas, cabelos, atitudes, linguagem) que definiram uma geração.”

3.16. AVENTURA PSICADÉLICA

A música que mudou a sociedade

(39) Divulgar este património é espalhar o saber.”

3.17. A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES

3.18. O POP NO SEU AUGE

3.19. 45 RPM

“(40) Os discos pequenos de 45 rpm (singles e EP’s) eram os mais vendidos. (41) Produziram-se verdadeiras preciosidades pelo mundo fora (42) [verdadeiras preciosidades] que são hoje as delícias dos colecionadores.”

APPENDIX F

REGISTER ANALYSIS OF WALL TEXTS OF THE EXHIBITION *A MAGIA DO VINIL, A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE, 1955-1975*

BIG PANEL

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. O fim da segunda guerra mundial	abriu	caminho a um desenvolvimento económico, político, social e cultural sem precedentes nas sociedades ocidentais.
2. Novas estéticas e novas teorias filosóficas e psicanalíticas	influenciaram e moldaram	correntes como o teatro do absurdo, o “living theatre”, Becket, o “nouveau roman”, o cinema underground, a “nouvelle vague”, a pop art, a op art, a música concreta, o bop e o free jazz, a dança moderna, para mencionar apenas algumas.
3. [order] Todas elas	impelidas	pelo grande ímpeto de mudança que varria a sociedade.
4. É neste contexto que	irá surgir,	em meados de 50 nos Estados Unidos, um movimento musical designado por rock’ n’ rol [...]
8. [outro movimento]	produzindo	uma verdadeira revolução não apenas musical mas igualmente no plano das mentalidades [...]
9. [outro movimento]	acompanhando culturalmente	mudanças sociais impulsionadas por poderosos movimentos ideológicos: social-democracia e comunismo, feminismo, independência dos países colonizados, etc.
13. [o rock de 50]	transformou-se,	em meados de 60, num fecundo caleidoscópio musical.
14. O rock e o pop	assimilaram	o folk, os blues, o country, o rhythm ‘n’ blues, o soul, o funky, Sinatra & Ca, [...]
15. Já não era de admirar se os Beatles	gravavam	discos com o recurso a gravações invertidas como era o caso da música electrónica [...]
16. ou se [Os Beatles]	usavam	uma grande orquestra, como na sua obra-prima absoluta de 1967 que dá pelo nome de ‘A Day in a Life’.
18. E isso independentemente de todo o comercialismo	montado	pela máquina da indústria discográfica.
19. Mas a grande mudança musical	tinha começado	ainda nos anos 40 no jazz com o movimento bop e Charlie Parker.
21. Os talentos, então,	começaram a brotar:	Presley, Dylan, Lennon, Mccatney, Mick Jagger - Keith Richards, Tim Buckley, Lou Reed, Leonard Cohen (see text for more names).
24. É com o advento do rock em meados de 50 que	começou	a massificação da venda do disco de vinil, depois ampliada em 60.
26. e os reprodutores – os gira-discos -	tornaram-se	mais sofisticados.
28. A música	entrou	no nosso quotidiano já não apenas através da rádio mas também através do disco de vinil, [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
17. O dilema clássico-popular	foi ultrapassado	pela sofisticação das formas e conteúdos inerentes às novas condições de produção.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
5. [o rock 'n' rol]	é	uma mistura de elementos do country e do rythm 'n' blues [...]
5.a) [rock 'n' rol] cuja voz mais conhecida	será	a de Elvis Presley.
6. Este movimento, por sua vez,	estará na origem da eclosão	doutro iniciado em Inglaterra e nos estados Unidos em princípios de 60 [...]
7. cujos principais mentores	serão	Bob Dylan e os Beatles, [...]
10. O rock	encarnava	de certo modo a rebeldia da juventude, a sua vontade de mudar os costumes e ser protagonista.
11. a mudança na sociedade	era	tão profunda que mal se conseguia imaginar como eram as realidades 10 anos antes.
12. O que começou por ser uma música simples e directa	como era	o rock de 50, [...]
23. Esta movida cultural, se assim lhe quisermos chamar, apesar dos meios de expressão diferentes,	é	um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século XX.
29. [Disco de vinil] que	tinha então	os formatos de LP, EP, e Single.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
20. Emergiram então	nomes como Thelenius Monk, Miles Davis, Ornette Coleman, John Coltrane.
22. Noutras latitudes surgiram	Jobim e Chico Buarque, Brel e Brassens e José Afonso.
25. No princípio de 60 aparece	o stereo e [...]
27. Emerge	uma poderosa indústria da qual o elemento nuclear é o disco de vinil.

2. Anos 50

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
11. [Elvis Presley e Roy Orbison] que	gravam	os primeiros discos para a etiqueta SUN, pioneira do rock.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
7. Eles	irão ter	uma influência absolutamente decisiva em Bob Dylan, em todos os grupos ingleses, a bem dizer, incluindo os Beatles; e mais tarde nos grupos americanos que surgem em meados de 60.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. Em meados de 50, o panorama musical nos Estados Unidos	era	dominado por Sinatra e outros crooners, algumas estrelas da Broadway e do cinema, músicos do country como Roy Acuff, Hank Williams ou Johnny Cash.
5. Os cantores de blues	tinham	um público essencialmente negro [...]
8a. [<i>rhythm 'n' blues</i>]	[<i>e</i>]	um blues acelerado.
9. [<i>rhythm 'n' blues</i>] que	tinha	nomes como Chuck Berry e Bo Diddley, entre outros, que terá uma influência fundamental na estruturação do rock 'n' rol.
13. Entre eles	está	Billy Halley e o seu 'Rock around the clock', [...]
14. [<i>Rock around the clock</i>] que	é	uma das marcas emblemáticas do início do rock.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
6. [<i>order</i>] o blues rural de Robert Johnson, o canto feminino de Bessie Smith, os blues urbanos de Muddy Waters e B. B. King, entre tantos outros evidentemente.	e merecem	destaque

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
2. [<i>order</i>] aparecia já [...]	O folk
3. e destacavam-se	Woody Guthrie e Pete Seeger.
4. E havia, claro,	as grandes cantoras de jazz como Billie Holiday ou Ella Fitzgerald.
8. Havia, por outro lado,	uma música que se chamava <i>rhythm 'n' blues</i> [...]
10. Surgem então	Elvis Presley e Roy Orbison [...]
12. Aparecem depois	Gene Vincent, Buddy Holly e dezenas de outros.

3. Bob Dylan

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. O folk	continuou a captar	novos músicos, como Joan Baez, Peter, Paul & Mary e Bob Dylan.
5. Ele	transformou	radicalmente a forma tradicional da canção.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
9. 'Like a rolling stone', a faixa do álbum 'Highway 61 revisited'	influenciou	tudo e todos.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. Dylan	será	diferente pela genialidade.
3. [...], Dylan	incorpora	já aí outras sonoridades, entre as quais o blues.
4. As suas letras	estão	nos antípodas de tudo feito até então.
7. [<i>order</i>] Os seus discos mais importantes	são	desse período.
8. 'Subterranean homestick blues' (65) [...]	formam	uma trilogia que influenciou toda a música rock e demais.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
6. [...], Dylan	elevou	a um nível superlativo as suas canções.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
10. [<i>order</i>] contam-se às centenas.	As versões das suas canções deste período

4. Beatles/ Rolling Stones

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. Os Beatles e os Rolling Stones	lideraram	chamada 'invasão britânica' da América em princípios de 60.
2. A sua amizade e rivalidade	fez com que nascesse	uma empatia entre ambos durante os anos 60.
5. [...], foram os Beatles quem, a partir de 65 com o álbum 'Rubber Soul' [...]	marcou	o ritmo e definiu os parâmetros do pop-rock, em sentido restrito, e em tudo ao fim e ao cabo, em sentido geral.
6. Para esta performance de grande qualidade	contribuiu muito	o papel desempenhado pelo produtor George Martin.
8. [<i>os Stones</i>]	conseguiram retomar	padrões de qualidade ao seu melhor nível e produzir os seus melhores discos: 'Begars Banquet' (68) e 'Let it Bleed' (69)

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
7. Os Stones a certa altura	pareciam ter perdido	o norte [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
4. Os Stones	sempre tiveram	uma sonoridade mais próxima dos blues [...].

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
3. [...], os Stones	respondiam	com algo similar, apesar das idiossincrasias de cada uma das bandas.

5. O Pop em Inglaterra

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. Os grupos pop ingleses de 60	nasceram	todos sob a influência do rock 'n' rol e da música negra americana.
3. [<i>Shadows</i>] que	produziam	uma música instrumental muito em voga na altura.
4. Mas é principalmente com a influência dos Beatles [...] que	começaram a florescer	as bandas pop.
9. Cada uma destas bandas	produziu	um lote de canções que entraram na nossa memória colectiva e que de um modo ou de outro marcaram as nossas vidas.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
5. A seguir aos Beatles e aos Stones, o grupo mais importante	são	os Kinks.
6. [...], todas as canções	são compostas	por Ray Davies [...]
7. [<i>Kinks</i>]	faz dele	um dos principais autores de 60.
10. Muitas delas, apesar da erosão do tempo,	fazem e farão	parte do património cultural nosso e da humanidade.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
2. [<i>order</i>] havia	os Shadows, que produziam uma música instrumental muito em voga na época.
8. Entre as bandas mais importantes, contam-se:	Animals, Small Faces, Who, Yarbuds, Them, Spencer Davis Group, Troggs, Walker Brothers, Manfred Mann, Pretty Things (see text for more names).

6. Pop Americano

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. O pop americano já nos	tinha dado	belas melodias anteriores aos Beatles,
5. [<i>Beach Boys</i>] que	produzem	dezenas de hits ao longo da década.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
3. [<i>Wall of Sound</i>]	[é]	um autêntico muro sonoro atrás das vocalizações dos intérpretes, que muita influência teria posteriormente.
4. [...], a primeira banda pop ao estilo dos Beatles	são	os Beach Boys, [...]
6. O compositor Brian Wilson, autor da quase totalidade das canções,	é	a força criativa do grupo e a sua influência ainda hoje se faz sentir.
7. 'Pet Sounds', o álbum de 66	é	considerado um dos melhores de sempre.
10. cujo 'Forever Changes'	é	um dos discos intemporais da música pop.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
2. das quais [<i>belas melodias anteriores aos Beatles</i>]	há a salientar	as produzidas por Phil Spector, criador do conceito 'Wall of Sound' [...]

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
8. Em 65 apareceram	Simon & Garfunkel, os Lovin' Spoonful e os Byrds [...]
9. Depois vieram	os Turtles, os Mama's & the Papa's, os Love [...]
11. Há	uma verdadeira explosão em meados de 60.
12. Entre muitos, contam-se	os Doors, Jefferson Airplane, Buffalo Springfield, Janis Joplin, Country Joe & the Fish e The Band, que tocarão com Dylan.
13. Não voltaria a haver	um período tão diverso, criativo e fecundo como o que vai de 65 a 69.

7. Música Soul

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. A música soul	desabrochou	em meados de 60 em todo o seu esplendor.
8. [<i>Tamla-Motown</i>] que	produzirá	algumas das melhores canções do género.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. [<i>A música soul</i>]	consistia na fusão	do rhythm 'n' blues com o pop e o rock.
3. A sua primeira grande influência	é	Ray Charles e depois James Brown, com a sua sonoridade mais funky e dançável.
5. cujos [<i>etiquetas Stax/Atlantic</i>] principais nomes	são	Otis Redding, Aretha Franklin, Wilson Pickett e Isaac Hays, [...].
6. [<i>Otis Redding, Aretha Franklin, Wilson Pickett e Isaac Hays</i>] que	são, digamos,	o genuíno soul.
9. Four Tops, Supremes, Temptations, Stevie Wonder, Smokie Robinson e Marvin Gaye	são	os principais nomes da constelação Motown.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
4. Há	o som das etiquetas Stax/Atlantic,
7. E há	o som mais pop da etiqueta Tamla-Motown [...]

8. O Psicadelismo

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
2. festas onde se	tomava	droga, [...]
3. onde se	projectavam	imagens exuberantemente coloridas, [...]
4. e onde a música, meio improvisada e lavada até ao limite dos solos muito longos	contribuía	para a sensação de “felicidade” e “amor universal” que foi teorizada pelo movimento hippie.
11. [...] os Beatles	fizeram	‘Tomorrow Never Knows’ [...]
12 e os Stones	gravaram em 67	o álbum ‘Theirs Satanic Majesties Request’ como resposta ao ‘Sargent Peppers...’ dos Beatles.
14.	Juntaram-se-lhes	Yardbirds, Pretty Thingd, small Faces e Traffic;
17. [garage bands] que	gravaram	discos influenciados pelos grupos ingleses, como os Them ou os Who.
20. Frank Zappa e os Mothers of Invention e Captain Beefheart	produzirão	alguma da melhor e mais incompreendida música desta época.
24. [‘Velvet Underground & Nico’]	produzido	por Andy Warhol.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. O psicadelismo	teve	a sua origem nos “acid tests”, em S. Francisco, verdadeiros “happenings multissensoriais”, [...]
5. Uma das bandas pioneiras deste movimento	foram	os Warlocks, mais tarde rebaptizados como Grateful Dead, [...]
6. e os concertos	chegaram a ter	dimensões épicas nas famosas salas de Avalon Ballroom, Fillmore Auditorium e Fillmore West de S. Francisco [...]
8. A legibilidade das letras	era	menorizada através de formas e letras fluidas e distorcidas que ocupavam todo o espaço dos cartazes;
9. Os padrões fluidos	reflectiam	o som e os estados alterados da mente por influência dos alucinogénios.
10. Outros elementos visuais integrados pelo psicadelismo	eram	as imagens da América “primitiva” (índios) e o imaginário vitoriano.
16a. [garage bands]	[são]	- literalmente bandas de garagem -
21. Mas a banda seminal	é	Velvet Underground [...]
22. cujo primeiro álbum ‘Velvet Underground & Nico	é hoje considerado	um dos mais importantes e influentes de sempre.
23. [‘Velvet Underground & Nico’]	[é]	o famoso álbum da banana.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
13. É de realçar o papel preponderante	que tiveram	Jimi Hendrix e os Pink Floyd de Syd Barret

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
7. [...], nasceu	a estética psicadélica.
15. [...], apareceram	os Tomorrow, The Smoke, July, Spooky, Tooth, Creation, Deviantes, Arthur Brown, entre muitos outros.
16. [...], surgiram primeiro	as 'garage bands' [...]
18. Mas logo surgiram	os semanais Seeds, Thirteen Floor Elevators e Electric Prunes [...]
19. [...], apareceram	as bandas da costa oeste como os Moby Grape e os Grateful Dead.

9. Os 45 RPM

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
5. O LP	foi progressivamente tendo	vendas similares à dos singles e Ep's.
6. A dinâmica económica	permitiu-	o [vendas similares à dos singles e EP's].

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. Os 45 RPM	são	os discos 7'' que apareciam sob a forma de EP ou Single.
2. [...], este formato	era	o mais vendido.
3.	Não era assim	no clássico e no jazz [...]
4. onde por razões lógicas o LP	era	o formato mais procurado.
7. [...], os formatos de 45 rotações	continuaram a ser	os mais vendidos.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
8. Estes apareciam no mercado sob duas formas:	editados localmente, como os dos Beatles e Stones, e os editados no estrangeiro, nomeadamente os editados em Inglaterra e França.

10. Singer/Songwriters. Cantores/Autores

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. A constelação dos chamados singer/songwriters	floresceu	sob a égide de Dylan [...]
2. e [a constelação dos chamados singer/songwriters]	produziu	alguns dos maiores talentos do nosso tempo.
6. e [Lennon]	produziu	mesmo em nome individual alguns discos de maior fulgor.
7. houve quem	mantivesse	uma constância de qualidade, como Paulo Simon, Leonard Cohen, Donovan, Roy Harper, Sandy Denny, Scott Walker ou Neil Young.
8. E quem	tenha feito	um ou mais discos de excelente nível [...]
9. e depois [quem]	[tenha feito]	discos medianamente medíocres, como foi o caso de Cat Stevens e Elton John, sendo este último o caso mais extremo.

10. [...], poucos sabem que ele	produziu	discos como 'Elton John', o seu primeiro álbum [...]
18. que [Bruce Springsteen]	lançou	alguns discos genuínos e marcantes em 70.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING

SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
4. Não podemos evidentemente	esquecer	Lennon pelo facto da sua principal produção ter sido elaborada na época Beatles, [...]

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
3. Tim Buckley, Joni Mitchell, Nick Drake, Lou Reed ou David Bowie	são	alguns.
5. pois ele [Lennon]	é, sem sombra de dúvida	um dos mais influentes [...]
11. e ['Elton John']	[é]	um dos melhores de 1970.
13. [Phil Ochs e David Ackles]	[são]	dois dos melhores autores americanos, embora pouco conhecidos.
15. este último [Robert Wyatt]	[é]	autor de 'Rock Bottom' [...]
16. ['Rock Bottom']	[é]	um dos discos semanais de 70.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
12. É fundamental	lembrar	nomes como Phil Ochs e David Ackles, [...]
14. [É fundamental]	[lembrar]	Laura Nyro, John Cale e Robert Wyatt [...]

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING

PROCESS	EXISTENT
17. [...] revelou-se	Bruce Springsteen

11. Os anos 70

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING

ACTOR	PROCESS	GOAL
2. [...], o status quo	foi ocupando	o seu lugar [...]
3. e o enorme consumo de drogas	tinha ceifado	muitas vidas.
4. Muitos	tinham chegado exaustos	ao fim da década, tal tinha sido a sua alucinante actividade e produtividade
6. Novas correntes e novos nomes	surgem	na ribalta.
9. [Os Pink Floyd]	produzirão	dois discos marcantes em 70: 'Dark Side of the Moon' e 'Wish You Were Here' [...]
11. Outras bandas, embora de qualidade desigual,	editarão	alguns discos fundamentais do género: Genesis, Gentle Giant, Van der Graaf Generator, Yes, Jethro Tull, Emerson Lake & Palmer, para citar algumas.
17. O grupo Santana	produzirá	uma música de fusão com elementos da música latina.
19. No pop de Inglaterra	afirmam-se	os Roxy Music de Brian Ferry, [...]

31. Todas estas correntes [...]	rapidamente entraram	em declínio.
32. [<i>order</i>] Em meados de 70, com o advento do disco sound,	reinava na cena musical	um enorme marasmo.

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING

SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
13. [...], o country rock	atraí	numerosos músicos influenciados por Crosby, Stills & Nash e Gram Parsons dos Flying Burrito Brothers.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. O clima que se respira na sociedade em princípios de 70	é	de algum desencanto, apesar das profundas transformações que a mesma sofreu.
7. O chamado 'rock progressivo' [...]	é	um dos que primeiro se afirma com grande impacto, sobretudo na Europa.
7a. [<i>rock progressivo</i>]	[<i>tem</i>]	- grande predominância das teclas e sintetizadores, longas passagens instrumentais e elevada execução técnica -
8. Os Pink Floyd, já sem Syd Barret	serão	dos primeiros a aderir e a influenciar a nova corrente com os seus álbuns.
10. Mas a banda que manterá uma constância de qualidade durante a década	será	King Crimson.
12. O hard rock [...]	tem em Led Zepellin e Deep Purple	as suas figuras de topo.
14. Uma tendência que surge ainda em finais de 60	é	o chamado rock de fusão, largamente influenciado pelo jazz.
15. Soft Machine, Gong, Henry Cow e IF	são	os representantes destacados na Europa.
16. Chicago e Blood, Sweat & Tears	[<i>são destacados</i>]	nos Estados Unidos.
18. O LP Abraxas lançado em 1970	será	um êxito colossal.
20. [<i>Brian Ferry</i>]	[<i>é</i>]	um dos grandes compositores de 70.
22. A banda pop por excelência nos Estados Unidos	serão	os Credence Clearwater Revival, que tomarão de assalto as tabelas de vendas.
24. Uma das tendências mais criativas	é	o chamado Krautrock, vulgo Rock alemão, como é conhecido, visto os seus grupos serem predominantemente alemães.
25. [<i>O Krautrock</i>]	é	um rock eclético, experimental, por vezes electrónico.
26. Faust, Can, Amon Duul e Kraftwerk	são	alguns dos mentores.
28. [<i>Os Residents</i>]	[<i>são</i>]	uns americanos que fazem uma música próxima da electrónica [...]
29. [<i>a música dita ambiental</i>] que	tem	em Brian Eno a sua primeira figura.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
5. e alguns	mostravam excessiva	dependência das drogas, o que se reflectia na sua criatividade.
21. Sem	esquecer	o já mencionado T. Rex.
27. Não se devem	esquecer	os Residents, [...]
28. e	é igualmente de assinalar	a música dita ambiental que tem em Brian Eno e sua primeira figura.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
23. Na Grã-Bretanha há	um forte revivalismo folk devido à influência dos Fairport Convention, de Sandy Denny e dos Steeleye Span.

12. Jazz

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. O jazz	evoluiu	nos seus primórdios graças ao talento dos seus instrumentistas, nomeadamente de alguns pianistas e saxofonistas.
2. As grandes mudanças na evolução das formas do jazz	começarão	em meados de 40 com Charlie Parker e o movimento Bop.
6. Este [<i>Miles Davis</i>]	passará	por diversas metamorfoses estilísticas até atingir o zénite com ‘Bitches Brew’ em 1970.
10. [<i>Charles Mingus e o Modern Jazz Quartet entre outros</i>]	[<i>dando</i>]	um cunho decisivamente moderno ao jazz.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. Um dos mais influentes, compositor dotado e exímio pianista,	foi	Duke Ellington.
3. O seu contributo para a evolução do jazz	é	inestimável.
8. [<i>Thelonious Monk</i>]	[<i>é</i>]	autor de ‘Round Midnight’, [...]
9. [<i>‘Round Midnight’</i>]	[<i>é</i>]	um dos melhores standard do jazz moderno -, [...]
12. O free jazz, que	terá	em Ornette Coleman, John Coltrane, Albert Ayler, Cecil Taylor e Sun Ra as suas figuras mais destacadas.
13. Destes,	é porventura	John Coltrane quem, com a sua criatividade inovadora, mais profundamente marcou o seu tempo [...]
14. e [<i>John Coltrane</i>]	é	por muitos considerado o maior génio musical do jazz.
16. [<i>Keith Jarrett</i>]	[<i>é</i>]	autor do famoso disco ‘Koln Concerts’.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
5. Em 50 aparecerá	o cool e Miles Davis.
7. [<i>Order</i>] afirmar-se-ão, [...]	Thelonious Monk [...], Charles Mingus e o Modern Jazz Quartet, entre outros,
11. Estava, no entanto, ainda para vir	a mais profunda revolução no jazz moderno.
15. destacam-se	o saxofonista Anthony Braxton, o Art Ensemble of Chicago e o pianista Keith Jarrett [...]

13. Música Francesa/ Música Latina

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
2. Piaf	influenciou	todos os que se lhe seguiram.
5. Brel	influenciou	tudo, incluindo numerosos autores ingleses e americanos.
8. Scott Walker	venera-	o tanto que lhe dedicou um disco inteiramente preenchido com canções suas.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. A diva da canção francesa	é	Edith Piaf.
3. Mas a figura canónica da música de língua francesa	é	Jacques Brel.
4. [<i>Jacques Brel</i>]	[<i>é</i>]	um belga que fez a sua carreira em França.
10. Destes, o mais original	é	Brassens.
12. A pop francesa	teve	em 60 uma elevada qualidade.
13. Michel Polnareff, Françoise Hardy e Jacques Dutronc a ainda Adamo, Nino Ferrer e Antoine	são	os principais protagonistas.
14. Sylvie Vartan e Johny Halliday	foram	duas figuras que à época tiveram grande êxito.
17. [<i>Paco Ibañez</i>]	[<i>é</i>]	um grande compositor.
18. Joan Manoel Serrat, o grupo Aguaviva, Luis Lach e Maria del Mar Bonet	são	nomes importantes de 60 e 70.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
6. As suas canções	estão traduzidas	para imensas línguas [...]
9. Na canção francesa	merecem destaque	Georges Brassens, Leo Ferré, Jean Ferrat e Serge Gainsbourg.
15. Em Itália	destacou-se	Rita Pavone, que cantava canções de Nino Rota, autor das bandas sonoras dos filmes de Fellini.
16. Em Espanha,	há que referir em primeiro lugar	Paco Ibañez, [...].

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
7. e existem	dezenas de versões das mesmas.
11. Entre a chanson e o pop existem dois nomes que editaram alguma boa música em 60 e que tiveram um imenso êxito em Portugal:	Gilbert Bécaud e Charles Aznavour.

14. Música em Português

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
7. José Afonso	afasta-se progressivamente	da balada coimbrã [...]
8. e [<i>José Afonso</i>]	relança	a sua carreira em 67 com o lançamento do LP ‘Cantares de Andarilho’ [...]

10. Continuará a	editar	discos fundamentais, [...]
17. No Brasil, o movimento Bossa Nova	revelou	António Carlos Jobim, entre outros.
19. Em meados de 60	estudou-se	Chico Buarque, [...]
22. Caetano Veloso e Gilberto Gil	protagonizaram	o movimento Tropicalista [...]
31. e é ainda em meados de 70 que	se estreia	Jorge Palma [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING

SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
3. A voz	conhecida e apreciada	em todo o mundo.
10. entre os quais	avulta	'Cantigas de Maio' de 1971.
29. [<i>De nível bastante aceitável</i>] daqueles que	não envergonham	quando comparados com outros de países que não a Inglaterra e os Estados Unidos.
32. [<i>Jorge Palma</i>] um nome que	irá ter influência	nas gerações seguintes.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING

CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
1. Na música portuguesa o fado	ocupou	um lugar central [...]
2. e Amália	era – e ainda é -	a sua voz.
4. A sua importância	não tem	paralelo no fado.
6. O fado de Coimbra	conhecerá	um incremento em princípio de 60 com a chegada de novas vozes: José Afonso, Luís Góis, Adriano Correia de Oliveira.
9. [<i>'Cantares de Andarilho'</i>] que	é	um marco histórico na música portuguesa.
16. [<i>Carlos Paredes</i>]	[é]	uma figura absolutamente singular no panorama musical português.
18. Ele	é	a figura principal da música brasileira.
20. [<i>Chico Buarque</i>] depois de Jobim	é	a figura de maior relevo no panorama musical do Brasil.
23. [<i>O movimento Tropicalista</i>]	[é]	um ecletismo musical que associava e fundia tudo, desde o Choro, o Samba e a Bossa Nova até Roberto Carlos e o pop/rock no seu conjunto.
24. O rock em Portugal na década de 60	esteve condicionado	pelas debilidades estruturais do país e pelas difíceis condições de produção.
28. Qualquer um deles	gravou	vários 45 rotações de nível bastante aceitável

D. BEHAVIORAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOR

BEHAVER	PROCESS
12. [<i>order</i>] Outros, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Adriano Correia de Oliveira, Fausto e Vitorino	o seguirão.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING

SAYER	PROCESS	RECEIVER
14. Num registo diferente, influenciado pelas recolhas de Lopes Graça e Giacometti,	há que lembrar	a Filarmónica Fraude e a Banda do Casaco.
27. Os destaques	vão	para os Sheiks, os Ekos e o Quarteto 111.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
5. Mas também há	Marceneiro, Maria Tereza de Noronha, Carlos Ramos e Carlos do Carmo.
13. Mais tarde aparecerão	os Trovante.
15. E há	Carlos Paredes [...]
21. Seguem-se,	entre outros, Elis Regina, Milton Nascimento, Alceu Valença.
25. houve	algumas boas iniciativas que não tiveram continuidade porque o serviço militar e a guerra em África faziam, de uma maneira ou de outra, abortar os projectos.
26. Há	uma verdadeira eclosão de bandas em meados de 60.
30. Em 70 aparece	o álbum 'Mestre' dos Petrus Castrus [...]

15. Rock em Portugal/ Rock em Almada

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
3. Os dois primeiros	integrarão mais tarde	os Ekos, com os quais gravarão dois EP's.
4. Zé da Cadela, por muitos considerado um dos maiores bateristas portugueses,	tocará	com diversos músicos, entre os quais José Mário Branco [...]
5. e [Zé da Cadela]	gravará	com os Objectivo alguns discos, onde reencontrará José Eduardo.
6. [Zé da Cadela]	tocará também,	como músico de estúdio, em imensos discos, sendo de realçar o LP da filarmónica Fraude.
10. [Os Guitarras de Fogo]	calcorream	o país em concertos [...].
11. Zé Lourenço e Ca ainda	mantêm	o grupo em actividade a dar concertos por esse país fora.
14. O ponto alto desta iniciativa	ocorreu	com a IV edição, em 9 de Julho de 1974, com a participação de uma das principais bandas inglesas, os Atomic Rooster.
19. O sempre presente Zé do Nabo, além de músico de estúdio,	participou	em diversos projectos, [...]
21. [Jorge Fialho] que	gravou	alguns discos em Inglaterra, [...]
24. Uma segunda leva	trará	os agora célebres UGF e Xutos e Pontapés.
25. [A segunda leva]	[trará] e também	Rock & Varius [...] e os Iodo.
27. [enorme incremento]	que se traduziu no aparecimento	de numerosas bandas nos anos 80 e 90, entre os quais os Da Weasel

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
2. Nos Dakotas	pontificavam	Luís Paulino, José Eduardo (vulgo Zé Nabo) e Zé da Cadela.
7. [Zé da Cadela]	fez ainda parte	dos Kama Sutra
8. [Kama Sutra] que	agrupava	um bom naipe de músicos almadenses.
9. Os Guitarras de Fogo	foram	os únicos a gravar um EP em 60.
15. O já referido Kama Sutra	terá	grande protagonismo nos anos 70, [...]
16. tendo [Kama Sutra]	sido	uma das estelas do III Festival da juventude, em 1973.
17. Dele	farão parte	um excelente naipe de músicos almadenses, como Gino, Jaime, Barata e Zé da Cadela.
23. [Gravar alguns discos em Inglaterra] o que	é, por si só,	um feito assinalável.
26. Esta segunda leva	é	responsável por um enorme incremento da actividade musical em Almada [...]
28. Mas esta	é	uma história já conhecida.

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
1. Em Almada,	o destaque primeiro vai	para os Dakotas e os Guitarras de Fogo.
12. Em Almada, além dos Dakotas e dos Guitarras de Fogo,	há que lembrar ainda	os Falcões, os Sensations e os Ogiva.
13.	É de salientar a importância,	a nível nacional, do Festival da Juventude de Almada, que se realizou desde 1970.
18.	É de lembrar	o célebre concerto dos Atomic Rooster na Cova da Piedade no qual actuaram na primeira parte.
20. dos quais	é de realçar	o grupo Salada de Frutas.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
21. E há	Jorge Fialho, [...]

EXHIBITION

A. MATERIAL PROCESS: PROCESSES OF DOING		
ACTOR	PROCESS	GOAL
1. [...] a profunda mudança cultural	começou	nos EUA [...]
2. [<i>a profunda mudança cultural</i>] e	alastrou	à Europa.
3. A grande vaga musical que a anoma	começou	no jazz [...]
4. [...] [<i>a grande vaga musical que a anima</i>] e	estendeu-se	ao rock e ao pop, [...]
5. [...] [<i>a grande vaga musical que a anima</i>] acabando finalmente por	contagiar	outras músicas.
9. [...] [<i>a massificação da venda do disco de vinil em 60</i>]	dando corpo	a um dos mais importantes movimentos culturais e artísticos do século xx.
10. Tudo	estava a mudar.	
12.	Produziu-se	um lote de canções [...]
14. Bob Dylan	transformou	a forma tradicional da canção.
17. A música negra	desabrochou ganhando	um colorido pop.
18. A 'Pop Art', a música electrónica e a experimentação	invadiram	o pop com um caleidoscópio de influências nunca visto.
21. Os estilos	renovaram-se	se [...]
22. e [<i>os estilos</i>]	multiplicaram-se.	
25. Eles	iniciaram	[<i>o grande movimento musical de mudança.</i>]
27. [...] e [<i>eles</i>]	moldaram	o grande movimento musical de mudança.
38. [...] [<i>os Beatles e os Rolling Stones</i>]	ajudaram a reformar	os costumes (roupas, cabelo, atitudes, linguagem) que definiram uma geração.
41.	Produziram-se	verdadeiras precisosidades pelo mundo fora [...]

B. MENTAL PROCESS: PROCESSES OF SENSING		
SENSOR	PROCESS	PHENOMENON
24. O grande Jacques Brel e outros	elevaram	a música de língua francesa a um patamar que ela não voltaria a conhecer.
26. [...] <i>[eles]</i>	influenciaram	<i>[o grande movimento musical de mudança.]</i>
31. O génio criativo de José Afonso e o génio interpretativo de Amália	impulsionaram	a mudança na música popular portuguesa.
32. O movimento da bossa nova	exerceu uma influência	global, nomeadamente no jazz.

C. RELATIONAL PROCESS: PROCESSES OF BEING		
CARRIER	PROCESS	ATTRIBUTE
6. assim despontou um movimento global que	será	responsável não apenas por uma autêntica revolução musical [...]
7. [...] <i>[movimento global]</i> mas igualmente	<i>[é]</i>	<i>[responsável]</i> no plano das mentalidades.
8. A massificação da venda do disco de vinil em 60	terá	um impacto determinante na mudança da sociedade, [...]
11. O rock	encarnava	a rebeldia da juventude, a sua vontade de mudar costumes e ser protagonista.
13. [...] <i>[lote de canções]</i> que	faz hoje parte	da nossa memória colectiva.
20. Tim Buckley	será porventura	o melhor exemplo.
28. Eles	são	Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Charles Mingus, Ornette Coleman, John Coltrane e Albert Ayler. Eles e o movimento bop, cool e free jazz.
29. A interação do jazz com outras músicas e culturas	foi	preponderante para a evolução das formas musicais.
30. José Afonso e Amália	são	dois pilares da música portuguesa.
34. Os músicos de Almada	<i>[estão]</i>	em ação.
35. Os Beatles	foram	os grandes impulsionadores da viragem, [...]
37. A qualidade e a dinâmica de ambos	foi	decisiva na grande explosão criativa de meados de 60.
39. Divulgar este património	é	divulgar o saber.
40. Os discos pequenos de 45 rpm (singles e EP's)	eram	os mais vendidos.
42. <i>[verdadeiras preciosidades]</i> que	são	hoje as delícias dos colecionadores.

D. BEHAVIORIAL PROCESSES: PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL BEHAVIOUR	
BEHAVER	PROCESS
19. [<i>order</i>] alguns dos maiores talentos do nosso tempo.	[...], nasceram
36. [<i>order</i>] pelos Rolling Stones.	[...] [<i>os Beatles</i>] seguidos

E. VERBAL PROCESSES: PROCESSES OF SAYING		
SAYER	PROCESS	RECEIVER
23. Novas tendências	afirmaram-	se: o rock progressivo, o hard-rock e o chamado rock alemão são algumas.
33. O rock feito na época em Portugal	exprimia	As debilidades estruturais e culturais do país, agravadas pela guerra de África.

F. EXISTENTIAL PROCESSES: PROCESSES OF EXISTING AND HAPPENING	
PROCESS	EXISTENT
15. [<i>order</i>] contam-se às centenas.	As versões das suas canções
16. Não voltaria a haver	um período tão diverso, fecundo e criativo como o que vai de 1965 a 1969.

APPENDIX G

LIST OF THE RECORDS EXHIBITED IN *A MAGIA DO VINIL, A MÚSICA QUE MUDOU A SOCIEDADE*

	PAINEL	Nº	DIGIT	PAINEL	NOME/DESIGNAÇÃO	TÍTULO/MARCA	ANO	OBJECT O	OBSERVAÇÕES
4	INT	1	177	INT	the beach boys	pet souds	1966	LP	
5	INT	2	178	INT	velvet underground & nico	velvet underground & nico	1967	LP	edição japonesa
3	INT	57	175	BEA/ST	the beatles	sg. Peppers	1967	LP	
2	INT	8	174	INT	love	forever changes	1968	LP	
6	INT	11	180	INT	john coltrane	my favorite things	1961	LP	
1	INT	25	171	INT	the rolling stones	sticky fingers	1971	LP	original francês
7	INT	517		INT	revista rolling stone nº 1	0,80 m x 0,50		quadro	emoldurada
9	INT	518		INT	poster beatles yellow submarine	0,71 x 0,35		quadro	emoldurado
8	INT	519		INT	poster velvet underground	0,88 x 0,63		quadro	emoldurado
18	A 50	26	182	A 50	roy acuff	great speckle bird	1956	LP	
19	A 50	27	184	A 50	hank williams	honky tonkin'	1957	LP	
8	A 50	28A	315	A 50	frank sinatra	songs for swingin' lovers	1956	LP	
9	A 50	28B	185	A 50	west side story	banda sonora	1965	LP	
16	A 50	29	200	A 50	pete seeger	western story	1965	LP	
17	A 50	30	201	A 50	woody guthrie	this land is your land	1965	LP	
2	A 50	33	202	A 50	roy orbison	the monumental	1975	LP	
1	A 50	34	203	A 50	elvis presley	the sun collection	1972	LP	
6	A 50	35	204	A 50	bo diddley	legends of rock	1972	LP	
5	A 50	36	205	A 50	buddy holly	greatest hits	1964	LP	
4	A 50	37	206	A 50	gene vincent	rock'n'roll history	1971	LP	
7	A 50	38	152	A 50	everly brothers	the golden hits	1962	LP	
10	A 50	39	309	A 50	robert jonhson	king of the delta blues singers	1962	LP	
11	A 50	40	312	A 50	willie dixon	i am the blues	1973	LP	
14	A 50	41	311	A 50	albert king	born under a bad sign	1967	LP	
15	A 50	42	310	A 50	bessie smith	the world's greatest blues singer	1967	LP	
12	A 50	42A	313	A 50	muddy waters	in memoriam	1983	LP	
13	A 50	42B	308	A 50	blind lemon jefferson	king of the country blues	1983	LP	
3	A 50	3	319	A 50	elvis presley	elvis presley	1956	LP	

2	DYLAN	4	179	DYLAN	bob dylan	highway 61 revisited	1965	LP	
3	DYLAN	23	148	DYLAN	bob dylan	blonde on blonde	1966	LP	
4	DYLAN	76	155	DYLAN	bob dylan	john wesley harding	1968	LP	
5	DYLAN	77	154	DYLAN	bob dylan	bringing it all back home	1965	LP	
1	DYLAN	78	153	DYLAN	bob dylan	the times they are a-changin'	1963	LP	
4	BEA/ST	5	198	BEA/ST	the beatles	revolver	1966	LP	
15	BEA/ST	6	191	BEA/ST	the rolling stones	let it bleed	1969	LP	
6	BEA/ST	21	161	BEA/ST	the beatles	abbey road	1969	LP	
10	BEA/ST	56	173	BEA/ST	the beatles	de mooiste songs	1980	LP	
3	BEA/ST	58	158	BEA/ST	the beatles	rubber soul	1965	LP	
2	BEA/ST	59	157	BEA/ST	the beatles	a hard day's night	1964	LP	
1	BEA/ST	60	156	BEA/ST	the beatles	meet the beatles	1963	LP	
9	BEA/ST	61	199	BEA/ST	the beatles	strawberry fields forever	1982	LP	edição para colecionadores
12	BEA/ST	62	196	BEA/ST	the beatles	ultra rare trax vol.6	1989	LP	edição para colecionadores
5	BEA/ST	63	133	BEA/ST	the beatles	yellow submarine	1967	LP	
11	BEA/ST	64	130	BEA/ST	the beatles	timeless	1981	LP	edição para colecionadores
8	BEA/ST	65	143	BEA/ST	the beatles	festival hall 64	1984	LP	edição para colecionadores
7	BEA/ST	66	135	BEA/ST	the beatles	not guilty	1985	LP	edição para colecionadores
19	BEA/ST	68	136	BEA/ST	the rolling stones	the best of	1980	LP	edição para colecionadores
18	BEA/ST	69	190	BEA/ST	the rolling stones	the best of - korea	1990	LP	
13	BEA/ST	70	188	BEA/ST	the rolling stones	between the buttons - japão	1967	LP	
20	BEA/ST	71	187	BEA/ST	the rolling stones	the rolling stones - japão	1976	LP	
17	BEA/ST	72	194	BEA/ST	the rolling stones	five by five	1964	LP	edição para colecionadores
15	BEA/ST	73	189	BEA/ST	the rolling stones	beggars banquet	1968	LP	
14	BEA/ST	75	145	BEA/ST	the rolling stones	their satanic majesties request	1967	LP	reedição
5	P ENG	7	231	P ENG	the kinks	something else by the kinks	1967	LP	
4	P ENG	112	267	P ENG	walker brothers	greatest hits	1972	LP	
3	P ENG	113	229	P ENG	dusty springfield	dusty in menphis	1968	LP	

15	P ENG	114	240	P ENG	the mindbenders	a groovy kind of love	1966	LP	
11	P ENG	115	268	P ENG	traffic	shoot out at the fantasy factory	1973	LP	
25	P ENG	116	234	P ENG	manfred mann	my name is jack	1967	LP	
9	P ENG	117	225	P ENG	the zombies	she's not there	1982	LP	
21	P ENG	118	242	P ENG	the animals	all time greatest hits	1985	LP	
22	P ENG	119	232	P ENG	spencer davis group	gimme some lovin'	1967	LP	
13	P ENG	120	241	P ENG	the troggs	from nowhere	1966	LP	
18	P ENG	121	228	P ENG	the move	greatest hits	1982	LP	
19	P ENG	122	131	P ENG	the who	the who	1966	LP	edição alemã
20	P ENG	123	236	P ENG	the who	best of the sixties	1982	LP	edição alemã
10	P ENG	124	238	P ENG	the small faces	from the beginning	1967	LP	
14	P ENG	125	239	P ENG	them	them featuring van morrison	1983	LP	
24	P ENG	127	227	P ENG	fleetwood mac	then play on	1969	LP	
8	P ENG	128	230	P ENG	the kinks	sunny afternoon	1967	LP	
16	P ENG	129	162	P ENG	procol harum	a salty dog	1969	LP	
6	P ENG	130	226	P ENG	the zombies	odessey and oracle	1967	LP	original inglês
17	P ENG	131	163	P ENG	the yardbirds	yardbirds	1965	LP	original sueco
2	P ENG	132	223	P ENG	cream	disraeli gears	1967	LP	
23	P ENG	133	224	P ENG	the moody blues	in search of the lost chord	1968	LP	edição japonesa
7	P ENG	134	233	P ENG	the bee gees	bee gees 1st	1967	LP	
1	P ENG	135	235	P ENG	the hollies	butterfly	1967	LP	
12	P ENG	136	237	P ENG	the who	my generation	1965	LP	
4	P USA	99	220	P USA	ike and tina turner	river deep - mountain high	1966	LP	
8	P USA	100	219	P USA	the beach boys	smiley smile	1967	LP	
2	P USA	101	216	P USA	the lovin' spoonful	daydream	1966	LP	
10	P USA	102	217	P USA	the mama's & papa's	the best of	1982	LP	
1	P USA	103	218	P USA	the byrds	mr. Tambourine man	1965	LP	
5	P USA	104	215	P USA	the turtles	happy together	1967	LP	
6	P USA	105	214	P USA	simon & garfunkel	sounds of silence	1966	LP	
7	P USA	106	213	P USA	simon & garfunkel	bookends	1968	LP	
15	P USA	107	207	P USA	the stooges	the stooges	1969	LP	
13	P USA	108	209	P USA	buffalo springfield	buffalo springfield again	1967	LP	
9	P USA	109	208	P USA	the doors	morrison hotel	1970	LP	
12	P USA	111	265	P USA	jefferson airplane	surrealistic pillow	1967	LP	
14	P USA	173	211	P USA	the beau brummels	triangle	1967	LP	

11	P USA	174	212	P USA	country joe & the fish	i-feel-like-i'm-fixin'-to-die	1968	LP	
3	P USA	31	210	P USA	peter, paul & mary	album 1700	1967	LP	
5	SOUL	14	246	SOUL	marvin gaye	what's going on	1971	LP	
2	SOUL	43	255	SOUL	ray charles	king of soul	1968	LP	
3	SOUL	44	307	SOUL	james brown	it's a new day	1966	LP	
1	SOUL	44A	306	SOUL	james brown	i got you (i feel good)	1964	LP	
9	SOUL	45	254	SOUL	nina simone	ne me quitte pas	1967	LP	
10	SOUL	46	250	SOUL	otis redding	the dock of the bay	1967	LP	
11	SOUL	47	253	SOUL	aretha franklin	lady soul	1968	LP	
14	SOUL	48	244	SOUL	isaac hayes	hot buttered soul	1969	LP	
8	SOUL	49	248	SOUL	four tops	greatest hits	1968	LP	
7	SOUL	50	243	SOUL	stevie wonder	innervisions	1973	LP	
4	SOUL	51	249	SOUL	the supremes	sing motown	1967	LP	
12	SOUL	52	251	SOUL	otis redding	in person	1966	LP	
6	SOUL	53	314	SOUL	smokey robinson & miracles	smokey robinson & miracles	1970	LP	
13	SOUL	54	247	SOUL	sly & the family stone	greatest hits	1970	LP	
15	SOUL	55	245	SOUL	roberta flack	killing me softly	1973	LP	
28	PSIC	9	6	PSIC	13th floor elevators	the psychedelic sounds of	1967	LP	
16	PSIC	17	170	PSIC	pink floyd	the piper at the gates of dawn	1967	LP	
23	PSIC	19	261	PSIC	jimi hendrix experience	are you experienced	1967	LP	
11	PSIC	24	16	PSIC	captain beefheart	trout mask replica	1968	LP	original americano
30	PSIC	137	150	PSIC	spooky tooth/pierre henry	ceremony	1969	LP	com pierre henry
20	PSIC	138	17	PSIC	the grateful dead	american beauty	1970	LP	
10	PSIC	139	28	PSIC	family	bandstand	1972	LP	
17	PSIC	140	27	PSIC	family	music in a doll's house	1968	LP	
13	PSIC	141	18	PSIC	moby grape	moby grape	1967	LP	
14	PSIC	142	14	PSIC	frank zappa	hot rats	1970	LP	
18	PSIC	145	258	PSIC	jimi hendrix	live at hollywood bowl	1988	LP	bootleg
21	PSIC	146	259	PSIC	jimi hendrix	fire	1989	LP	bootleg
8	PSIC	147	262	PSIC	jimi hendrix experience	axis:bold as love	1968	LP	
36	PSIC	148	24	PSIC	pink floyd	a saucerful of secrets	1968	LP	
15	PSIC	149	30	PSIC	trees	on the shore	1970	LP	
6	PSIC	150	10	PSIC	july	july	1968	LP	
1	PSIC	152	23	PSIC	tyrannosaurus rex	my people were fair...	1968	LP	edição japonesa

24	PSIC	153	21	PSIC	ars nova	ars nova	1968	LP	
32	PSIC	154	147	PSIC	moondog	moondog	1969	LP	
29	PSIC	155	29	PSIC	edgar broughton band	edgar broughton band	1971	LP	
27	PSIC	157	260	PSIC	jimi hendrix	electric ladyland	1969	LP	
19	PSIC	160	13	PSIC	mothers of invention(frank zappa)	weasels ripped my flesh	1970	LP	
35	PSIC	161	1	PSIC	nuggets	the beginning of psychedelic rock	1972	LP	
4	PSIC	162	271	PSIC	the creation	we are paintermen	1967	LP	
5	PSIC	163	169	PSIC	the strawberry alarmclock	incense and peppermints	1968	LP	
9	PSIC	165	25	PSIC	the smoke	my friend jack	2000	LP	
34	PSIC	167	26	PSIC	tomorrow	tomorrow	1968	LP	
12	PSIC	168	31	PSIC	hawkwind	hawkwind	1970	LP	
26	PSIC	169	165	PSIC	the crazy world of arthur brown	the crazy world of arthur brown	1968	LP	
7	PSIC	170	8	PSIC	red crayola	parable of arable land	1967	LP	
3	PSIC	171	7	PSIC	the fugs	the fugs first album	1965	LP	
2	PSIC	172	12	PSIC	vanilla fudge	vanilla fudge	1967	LP	
33	PSIC	175	11	PSIC	lothar & the hand people	presenting...	1968	LP	
31	PSIC	176	9	PSIC	the seeds	seeds	1966	LP	
22	PSIC	177	272	PSIC	the electric prunes	i had to much to dream last night	1966	LP	
25	PSIC	178	22	PSIC	pearls before swine	one nation underground	1967	LP	
3	SINGER	15	35	SINGER	tim buckley	goodbye & hello	1967	LP	
2	SINGER	22	39	SINGER	van morrison	astral weeks	1968	LP	
16	SINGER	79	50	SINGER	cat stevens	tea for the tillerman	1971	LP	
11	SINGER	80	64	SINGER	lou reed	transformer	1972	LP	
14	SINGER	81	42	SINGER	scott walker	scott 2	1968	LP	edição alemã
1	SINGER	82	34	SINGER	david ackles	david ackles	1968	LP	
10	SINGER	87	46	SINGER	neil young	after the gold rush	1970	LP	
8	SINGER	88	168	SINGER	janis ian	janis ian	1967	LP	
12	SINGER	89	45	SINGER	joni mitchell	ladies of the canyon	1970	LP	
17	SINGER	90	49	SINGER	nick drake	pink moon	1972	LP	
4	SINGER	91	37	SINGER	tim buckley	blue afternoon	1970	LP	
9	SINGER	92	38	SINGER	john lennon	imagine	1971	LP	
5	SINGER	93	40	SINGER	leonard cohen	songs of	1967	LP	
6	SINGER	94	33	SINGER	phil ochs	i ain't marching anymore	1966	LP	
13	SINGER	95	48	SINGER	elton john	elton john	1970	LP	

15	SINGER	97	47	SINGER	roy harper	flat, baroque and berserk	1970	LP	
7	SINGER	98	32	SINGER	donovan	sunshine superman	1967	LP	
18	SINGER	222	137	SINGER	bruce springsteen	born to run	1975	LP	
9	A 70	10	63	A 70	david bowie	ziggy stardust	1972	LP	
1	A 70	20	149	A 70	king crimson	in the court of the crinson king	1969	LP	
10	A 70	83	52	A 70	nico	chelsea girl	1968	LP	
11	A 70	84	53	A 70	john cale	vintage violense	1970	LP	
8	A 70	85	62	A 70	david bowie	hunky dory	1971	LP	
18	A 70	86	270	A 70	robert wyatt	rock bottom	1974	LP	
35	A 70	96	51	A 70	kevin ayers	joy of a toy	1970	LP	
36	A 70	207	73	A 70	fotheringay (sandy denny)	fotheringay	1970	LP	
22	A 70	208	80	A 70	richard & linda thompson	i want to see the bright lights...	1972	LP	
20	A 70	209	75	A 70	fairport convention	liege & lief	1969	LP	
21	A 70	210	74	A 70	sandy denny	sandy	1972	LP	
27	A 70	211	57	A 70	black sabbath	paranoid	1970	LP	
28	A 70	212	61	A 70	deep purple	machine head	1972	LP	
26	A 70	213	60	A 70	led zeppelin	album 2	1969	LP	
30	A 70	214	81	A 70	creedence clearwater revival	creedence clearwater revival	1968	LP	
38	A 70	215	263	A 70	canned heat	boogie with canned heat	1968	LP	
31	A 70	216	264	A 70	crosby, stills,nash & young	déjà vu	1970	LP	deluxe edition
39	A 70	217	266	A 70	the flying burrito brothers	gilded palace of sin	1969	LP	
14	A 70	218	70	A 70	mott the hoople	mott	1974	LP	
13	A 70	219	66	A 70	roxy music	siren	1975	LP	
40	A 70	220	257	A 70	new york dolls	new york dolls	1973	LP	
33	A 70	221	72	A 70	bob marley	natty dread	1974	LP	
29	A 70	223	69	A 70	santana	abraxas	1970	LP	
12	A 70	224	67	A 70	cockney rebel	the human menagerie	1973	LP	
32	A 70	225	71	A 70	derek & the dominos (eric clapton)	layla	1971	LP	
37	A 70	226	68	A 70	fleetwood mac	rumours	1977	LP	
34	A 70	229	90	A 70	if	if	1970	LP	
17	A 70	231	92	A 70	fripp & eno	no pussyfooting	1973	LP	
16	A 70	232	93	A 70	can	ege bamyasi	1972	LP	
25	A 70	234	317	A 70	faust	faust	1976	LP	
24	A 70	235	318	A 70	neu	neu	1972	LP	
15	A 70	236	82	A 70	pink floyd	dark side of the moon	1973	LP	picture disk

19	A 70	237	83	A 70	van der graaf generator	pawn hearts	1971	LP	
2	A 70	239	84	A 70	king crimson	lizard	1970	LP	
7	A 70	240	86	A 70	emerson, lake & palmer	trilogy	1972	LP	
23	A 70	241	316	A 70	the incredible string band	hard rope & silken twine	1973	LP	
6	A 70	243	87	A 70	genesis	selling england by the pound	1973	LP	
5	A 70	244	89	A 70	jethro tull	thick as a brick	1972	LP	
4	A 70	245	88	A 70	jethro tull	stand up	1970	LP	
3	A 70	246	151	A 70	gentle giant	gentle giant	1970	LP	
18	M FRAN	248	112	M FRAN	alceu valença	cavalo de pau		LP	
12	M FRAN	249	106	M FRAN	chico buarque	chico buarque	1978	LP	
16	M FRAN	250	109	M FRAN	gal costa	india		LP	
15	M FRAN	252	110	M FRAN	tropicália	ou panis et circences	1968	LP	mutantes+gal+cae tano+gil
12	M FRAN	253	104	M FRAN	antônio carlos jobim	wave	1967	LP	
14	M FRAN	255	108	M FRAN	milton nascimento	journey to dawn		LP	
10	M FRAN	256	139	M FRAN	paco ibañez	canta lorca y gongora	1965	LP	
11	M FRAN	257	138	M FRAN	aguaviva	apocalipsis	1971	LP	
1	M FRAN	258	94	M FRAN	georges brassens	georges brassens		LP	
2	M FRAN	259	96	M FRAN	leo ferré	avec le temps		LP	
9	M FRAN	260	97	M FRAN	jean ferrat	chante aragon		LP	
4	M FRAN	261	140	M FRAN	gilbert bécaud	disque d'or		LP	
7	M FRAN	262	101	M FRAN	adamo	à l'olympia		LP	
8	M FRAN	263	102	M FRAN	françoise hardy	succés		LP	
5	M FRAN	264	103	M FRAN	jacques dutronc	jacques dutronc	1968	LP	
6	M FRAN	265	98	M FRAN	michel polnareff	michel polnareff	1968	LP	
17	M FRAN	247	132	P ENC	morte e vida severina	morte e vida severina	1966	LP	banda sonora da peça
3	M FRAN	12	95	M FRAN	jacques brel	à l'olympia	1968	LP	
11	JAZZ	16	303	JAZZ	miles davis	bitches brew	1970	LP	
17	JAZZ	18	297	JAZZ	ornette coleman	free jazz	1961	LP	original americano
28	JAZZ	180	300	JAZZ	keith jarrett	the koln concerts	1975	LP	
23	JAZZ	181	277	JAZZ	sun ra	the heliocentric worlds of sun ra vol 1	1965	LP	
16	JAZZ	182	296	JAZZ	john coltrane	concert in japan	1973	LP	
15	JAZZ	183	294	JAZZ	john coltrane	ascension	1965	LP	

14	JAZZ	184	295	JAZZ	john coltrane	coltrane's sound	1966	LP	
13	JAZZ	185	293	JAZZ	john coltrane	a love supreme	1964	LP	
29	JAZZ	186	282	JAZZ	herbie hancock	headhunters	1974	LP	
12	JAZZ	187	305	JAZZ	miles davis	live evil	1973	LP	
9	JAZZ	188	304	JAZZ	miles davis	kind of blue	1962	LP	
10	JAZZ	189	302	JAZZ	miles davis	nefertiti	1968	LP	
22	JAZZ	190	274	JAZZ	albert ayler	in greenwich village	1966	LP	
19	JAZZ	191	299	JAZZ	ornette coleman	virgin beauty	1988	LP	
18	JAZZ	192	298	JAZZ	ornette coleman	dancing in your head	1977	LP	
6	JAZZ	193	283	JAZZ	thelonious monk	underground	1968	LP	
4	JAZZ	194	284	JAZZ	thelonious monk	monk's blues	1969	LP	
3	JAZZ	195	285	JAZZ	thelonious monk	plays duke ellington	1955	LP	
7	JAZZ	196	290	JAZZ	charles mingus	presents charles mingus	1960	LP	
8	JAZZ	197	292	JAZZ	charles mingus	mingus ah um	1960	LP	
27	JAZZ	198	286	JAZZ	anthony braxton	for trio	1978	LP	
25	JAZZ	199	276	JAZZ	art ensemble of chicago	tutankhamun	1974	LP	
21	JAZZ	200	288	JAZZ	the modern jazz quartet	the comedy	1962	LP	
20	JAZZ	201	287	JAZZ	the modern jazz quartet	with laurindo almeida	1964	LP	
2	JAZZ	202	279	JAZZ	duke ellington	the afro-eurasian eclipse	1975	LP	
1	JAZZ	203	280	JAZZ	duke ellington	at newport	1957	LP	
5	JAZZ	204	275	JAZZ	charlie parker	bird at st. Nick's	1955	LP	
26	JAZZ	205	273	JAZZ	cecil taylor	the world of cecil taylor	1960	LP	
24	JAZZ	206	278	JAZZ	sun ra	it's after the end of the world	1970	LP	
9	M PORT	266	113	M PORT	amália rodrigues	busto		LP	
11	M PORT	267	116	M PORT	amália rodrigues	vou dar de beber à dor		LP	
10	M PORT	268	117	M PORT	amália rodrigues	com que voz		LP	edição francesa
8	M PORT	269	118	M PORT	alfredo marceneiro	the fabulous marceneiro		LP	
17	M PORT	270	119	M PORT	carlos paredes	guitarra portuguesa		LP	
14	M PORT	271	121	M PORT	josé afonso	portogallo 25 aprile	1974	LP	edição italiana de cantigas de maio
15	M PORT	272	123	M PORT	josé afonso	venham mais cinco	1974	LP	
12	M PORT	273	120	M PORT	josé afonso	cantares do andarilho	1967	LP	
16	M PORT	274	124	M PORT	josé afonso	traz outro amigo também	1970	LP	
19	M PORT	275	125	M PORT	josé mário branco	mudam-se os tempos, mudam-se as vontades	1971	LP	
20	M PORT	276	126	M PORT	josé mário branco	margem de certa maneira	1973	LP	

21	M PORT	277	127	M PORT	sérgio godinho	os sobreviventes	1971	LP	
22	M PORT	278	128	M PORT	sérgio godinho	pré-histórias	1972	LP	
18	M PORT	279	129	M PORT	adriano correia de oliveira	gente de aqui e de agora	1971	LP	
23	M PORT	281	P34	M PORT	banda do casaco	coisas do arco da velha	1976	LP	
5	M PORT	305	P22	M PORT	amália rodrigues	fados		EP	
6	M PORT	306	P23	M PORT	amália rodrigues	formiga bossa nova		EP	
7	M PORT	307	P24	M PORT	amália rodrigues	vou dar de beber à dor		EP	edição francesa
1	M PORT	308	P10	M PORT	josé afonso	menino de oiro		EP	
2	M PORT	309	P7	M PORT	josé afonso	coro da primavera		EP	
3	M PORT	310	P4	M PORT	josé afonso	baladas de coimbra		EP	
4	M PORT	311	P6	M PORT	luiz goes	coimbra de ontem e de hoje		EP	
13	M PORT	13	122	M PORT	josé afonso	cantigas do maio	1971	LP	
1	ROCK PA	280	P36	ROCK PA	filarmónica fraude	epopeia	1969	LP	
2	ROCK PA	282		ROCK PA	petrus castrus	mestre	1973	LP	
18	ROCK PA	283	P38	ROCK PA	xutos e pontapés	circo de feras		LP	
17	ROCK PA	284	P39	ROCK PA	uhf	à flor da pele		LP	
19	ROCK PA	285	P41	ROCK PA	rock & varius	pronto a curtir		LP	
21	ROCK PA	286	602	ROCK PA	jorge fialho	panchito & hi+rockers		LP	
20	ROCK PA	287	P40	ROCK PA	salada de frutas	se cá nevasse		LP	
8	ROCK PA	313	P18	ROCK PA	os ekos	diz que me amas		EP	
4	ROCK PA	314	P16	ROCK PA	sheiks	tell me bird		EP	
3	ROCK PA	315	P15	ROCK PA	sheiks	summertime		EP	
6	ROCK PA	316	P17	ROCK PA	sheiks	yesterday man		EP	
7	ROCK PA	317	P11	ROCK PA	quarteto 1111	a lenda d'el-rei d. sebastião		EP	
5	ROCK PA	318	P14	ROCK PA	sheiks	lonely lost and sad		EP	
6A	ROCK PA	319	P13	ROCK PA	jets	let me live my life		EP	
9	ROCK PA	320	P20	ROCK PA	os ekos	secret love		EP	
10	ROCK PA	321	P21	ROCK PA	os ekos	i saw that girl		EP	
11	ROCK PA	322	P29	ROCK PA	objectivo	a place in the sky		EP	com zé nabo
12	ROCK PA	323	P30	ROCK PA	objectivo	the dance of death		single	com zé nabo
13	ROCK PA	324	P31	ROCK PA	objectivo	glory		single	com zé nabo
14	ROCK PA	325	P32	ROCK PA	objectivo	out of the darkness		single	com zé nabo e zé da cadela
15	ROCK PA	326	P26	ROCK PA	heavy band	beggar man		single	com zé nabo
16	ROCK PA	327	P27	ROCK PA	heavy band	your new motel		single	com zé nabo

22	ROCK PA	328	P33	ROCK PA	xutos e pontapés	barcos gregos		single	
	ROCK PA	329		ROCK PA	uhf	rua do carmo		single	
23	ROCK PA	330	P28	ROCK PA	iodo	a canção		single	
	ROCK PA	331		ROCK PA	panchito+hi-rockers	é legal		single	
	ROCK PA	332		ROCK PA	panchito+hi-rockers	shake your dancing feet		single	
25	ROCK PA	581	479	ROCK PA	panfleto festa frei luís de sousa	A5	1969	2 folhas A5	festa na Incrível Almadense
24	ROCK PA	582	P42	ROCK PA	cartaz the searchers 1965	0,49 x 0,27	1965	cartaz	concerto no monumental - c/sheik's+ekos+dakota s
26	ROCK PA	583	CD2-MV	ROCK PA	os dakotas	0,41 x 0,31		foto	banda de almada
27	ROCK PA	584	CD2-MV	ROCK PA	os dakotas	A4		foto	banda de almada
28	ROCK PA	585	565	ROCK PA	os guitarras de fogo	A4		foto 1	banda de almada
29	ROCK PA	586	566	ROCK PA	os guitarras de fogo	A4		foto 2	banda de almada
30	ROCK PA	587	567	ROCK PA	os guitarras de fogo	A4		foto 3	banda de almada
31	ROCK PA	588	568	ROCK PA	os guitarras de fogo	A4		foto 4	banda de almada
32	ROCK PA	589	564	ROCK PA	luís paulino com os ekos	A4		foto	
33	ROCK PA	590	574	ROCK PA	os falcões	A4		foto	banda de almada
34	ROCK PA	591	569	ROCK PA	os atlantes	A4		foto 1	banda de almada
35	ROCK PA	592	570	ROCK PA	os atlantes	A4		foto 2	banda de almada
36	ROCK PA	593	572	ROCK PA	os atlantes	A4		foto 3	banda de almada
37	ROCK PA	594	571	ROCK PA	os sensation	A4		foto 1	banda de almada
38	ROCK PA	595	573	ROCK PA	os sensation	A4		foto 2	banda de almada
39	ROCK PA	596	575	ROCK PA	os sensation	A4		foto 3	banda de almada
40	ROCK PA	597	584	ROCK PA	os gatos negros	A4		foto 1	banda da trafaria
41	ROCK PA	598		ROCK PA	os gatos negros	A4		foto 2	banda da trafaria
42	ROCK PA	599	584	ROCK PA	vitor gomes e os gatos negros	A4		foto 1	
43	ROCK PA	600	585	ROCK PA	vitor gomes e os gatos negros	A4		foto 2	
44	ROCK PA	601	576	ROCK PA	Little B	A4		foto 1	banda da trafaria
45	ROCK PA	602	577	ROCK PA	Little B	A4		foto 2	banda da trafaria
46	ROCK PA	603	578	ROCK PA	Little B	A4		foto 3	banda da trafaria
47	ROCK PA	604	579	ROCK PA	os simples	A4		foto 1	banda da trafaria
48	ROCK PA	605	580	ROCK PA	os simples	A4		foto 2	banda da trafaria
49	ROCK PA	606	562	ROCK PA	ogiva	A4		foto	banda de almada
50	ROCK PA	607	561	ROCK PA	kamasutra	A4		foto	banda de almada

51	ROCK PA	608	582	ROCK PA	Panchito+Hi-Rockers	A4		foto	banda de jorge fialho
52	ROCK PA	609	587	ROCK PA	Panchito+Hi-Rockers	A4		recorte	entrevista ao Musicalíssimo
53	ROCK PA	610	588	ROCK PA	Panchito+Hi-Rockers	A4		recorte	jornal "A Tarde"
54	ROCK PA	611	590	ROCK PA	Festival de ritmos modernos	A4		panfleto	c/os ekos e guitarras de fogo
55	ROCK PA	612	591	ROCK PA	viktor gomes e os gatos negros	A4		panfleto	espectáculo na costa da caparica
56	ROCK PA	613	593	ROCK PA	Festivais Monumental	A4		anúncios	c/os ekos e guitarras de fogo
	ROCK PA	614		ROCK PA	acetato de panchito+hi-rockers	0,39 x 0,38 x 0,05		metal	acetato de LP
57	ROCK PA	627	?	ROCK PA	ogiva	foto A4			banda de Almada
									jorge bife e fernando guerreiro
58	ROCK PA	633	560	ROCK PA	músicos banda ogiva	foto A4			banda de Almada
59	ROCK PA	634	559	ROCK PA	os vales	foto A4			Almada - 1972
60	ROCK PA	635	556	ROCK PA	III festival musical da juventude	foto A4			Almada - 1973
61	ROCK PA	636	558	ROCK PA	IV festival musical da juventude	foto A4			banda de Almada
62	ROCK PA	637	554	ROCK PA	kamasutra	foto A4			banda de Almada
63	ROCK PA	638	555	ROCK PA	kamasutra	foto A4			com zé nabo
64	ROCK PA	639	553	ROCK PA	heavy band	panfleto A4			
65	ROCK PA	640	552	ROCK PA	zé nabo	foto A4			
66	ROCK PA	641	546a551	ROCK PA	kamasutra	6 páginas A4			historial da banda
9	IMPREN	565	541	IMPREN	hit-parade 1967	0,28 x 0,21		recorte	revista bravo
10	IMPREN	566	542	IMPREN	hit-parade 1967	0,28 x 0,21		recorte	revista bravo
14	IMPREN	569	539	IMPREN	panfleto 5 m jazz	0,21 x 0,15	1973	panfleto	panfleto programa José Duarte
11	IMPREN	570	537	IMPREN	panfleto cascais jazz 77	A4			
12	IMPREN	571	540	IMPREN	panfleto cascais jazz 78	A4			
13	IMPREN	572	538	IMPREN	panfleto cascais jazz 80	A4			
1	IMPREN	573	504a511	IMPREN	entrevista 'em órbita' 1967	A4	1967	6 folhas A4	entrevista ao "século ilustrado" - 1967
2	IMPREN	574	512a520	IMPREN	texto bob dylan	A4	1968	8 folhas A4	"século ilustrado" - 1968

3	IMPREN	575	521a523	IMPREN	texto new musical express	A4	1968	3 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
4	IMPREN	576	532	IMPREN	texto otis redding	A4	1968	1 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
5	IMPREN	577	524a526	IMPREN	texto philippe rault	A4	1968	3 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
6	IMPREN	578	527a531	IMPREN	texto simon & garfunkel	A4	1968	5 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
7	IMPREN	579	533/534	IMPREN	texto sound	A4	1968	2 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
8	IMPREN	580	535/536	IMPREN	texto free jazz	A4	1968	2 folhas A4	"século ilustrado" - 1968
	P ENC	520		P ENC	poster lennon	0,84 x 0,57		poster	
	P ENC	521		P ENC	poster moby grape	0,84 x 0,57		poster	
	P ENC	522	P45	P ENC	poster rolling stones	0,48 x 0,36		poster	
	P ENC	523	P44	P ENC	poster kinks	0,36 x 0,36		poster	
	P ENC	524	P43	P ENC	poster small faces	0,36 x 0,24		poster	
	P ENC	526		P ENC	quadro doors	0,70 x 0,50		quadro	emoldurado
	P ENC	527		P ENC	quadro led zeppelin	0,70 x 0,50		quadro	emoldurado
	P ENC	529	601	P ENC	foto beatles farra estúdio	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
	P ENC	530	597	P ENC	foto beatles a maior revolução	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
	P ENC	531	600	P ENC	foto beatles separação	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
	P ENC	532	598	P ENC	foto beatles submarino	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
	P ENC	533	599	P ENC	foto beatles o grande sonho	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
	P ENC	534	596	P ENC	foto beatles capa	0,37 x 0,28		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES

P ENC	535	595	P ENC	foto lennon microfone	0,28 x 0,19		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
P ENC	536	594	P ENC	foto lennon guitarra	0,28 x 0,19		foto	A GRANDE AVENTURA DOS BEATLES
P ENC	538	486	P ENC	foto kinks parque	0,43 x 0,28		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	539	481	P ENC	foto kinks relógios	0,25 x 0,22		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	540	487	P ENC	foto kinks dave davies	0,28 x 0,21		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	541	500	P ENC	foto donovan cítara	0,21 x 0,19		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	542	497	P ENC	foto donovan mãos	0,28 x 0,21		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	543	489	P ENC	foto bee gees	0,23 x 0,20		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	544	501	P ENC	foto traffic	0,23 x 0,21		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	545	491	P ENC	foto spencer davis group	0,28 x 0,21		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	546	498	P ENC	foto troggs	0,28 x 0,21		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	547	490	P ENC	foto small faces	0,26 x 0,20		foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
P ENC	548	492	P ENC	foto jefferson airplane	0,42 x 0,28		foto	OS ANOS 60 E A

								AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	549	502	P ENC	foto herman's hermits	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	550	503	P ENC	foto dave dee, dozy, beaky, mick & tich	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	551	488	P ENC	foto the who	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	552	484	P ENC	foto the who	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	553	485	P ENC	foto jimi hendrix experience	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	554	483	P ENC	foto the smoke	0,43 x 0,28	foto	OS ANOS 60 E A AVENTURA PSICADÉLICA
	P ENC	557	543	P ENC	foto rolls royce lennon	0,27 x 0,21	foto	
	P ENC	559	495	P ENC	christophe	0,28 x 0,21	foto	O POP FRANCÊS
	P ENC	560	493	P ENC	adamo	0,43 x 0,28	foto	O POP FRANCÊS
	P ENC	561	499	P ENC	jacques dutronc	0,28 x 0,22	foto	O POP FRANCÊS
	P ENC	562	496	P ENC	michel polnareff	0,28 x 0,22	foto	O POP FRANCÊS
142	45 RPM	288	466	45 RPM	edith piaf	la foule	EP	
143	45 RPM	289	465	45 RPM	edith piaf	non, je ne regrette rien	EP	
145	45 RPM	290	468	45 RPM	charles aznavour	que c'est triste venice	EP	
151	45 RPM	291	475	45 RPM	michel polnareff	love me please love me	1966 EP	
150	45 RPM	292	476	45 RPM	michel polnareff	la poupée qui fait non	1966 EP	
146	45 RPM	293	472	45 RPM	françoise hardy	voilà	EP	
147	45 RPM	294	473	45 RPM	françoise hardy	je suis d'accord	EP	
153	45 RPM	295	478	45 RPM	jacques dutronc	les play boys	1967 EP	
152	45 RPM	296	477	45 RPM	jacques dutronc	j'aime les filles	1967 EP	
154	45 RPM	297	470	45 RPM	christophe	les marionnettes	1966 EP	
155	45 RPM	298	471	45 RPM	nino ferrer	le téléphone	1966 EP	

149	45 RPM	299	474	45 RPM	adamo	tombe la neige		EP	
144	45 RPM	300	467	45 RPM	gilbert bécaud	l'important c'est la rose		EP	
148	45 RPM	302	469	45 RPM	sylvie vartan	la plus belle pour aller dancier		EP	edição portuguesa
157	45 RPM	303	462	45 RPM	gigiola cinquetti	non no l'eta per amarte		EP	
156	45 RPM	304	463	45 RPM	bobby solo	se piangi, se ridi		EP	
158	45 RPM	333	P25	45 RPM	chico buarque	a banda	1966	EP	
2	45 RPM	334	444	45 RPM	bill haley & the comets	rock around the clock		EP	
1	45 RPM	335	446	45 RPM	elvis presley	elvis		EP	
56	45 RPM	336	436	45 RPM	donovan	sunshine superman	1966	EP	
3	45 RPM	337	447	45 RPM	the platters	only you		EP	
5	45 RPM	338	448	45 RPM	roy orbison	oh, pretty woman	1965	EP	
7	45 RPM	339	426	45 RPM	the shadows	apache		EP	
88	45 RPM	340	449	45 RPM	ray charles	you win again		EP	
109	45 RPM	341	428	45 RPM	peter, paul & mary	i dig rock and roll music	1967	EP	
10	45 RPM	342	435	45 RPM	bob dylan	highway 61 revisited	1966	EP	
87	45 RPM	343	441	45 RPM	cliff richard	the young ones	1964	EP	
85	45 RPM	344	442	45 RPM	tom jones	what's new pussycat	1965	EP	
86	45 RPM	345	440	45 RPM	david garrick	dear mrs.applebee	1966	EP	
82	45 RPM	346	387	45 RPM	the new vaudeville band	winchester cathedral	1967	EP	
118	45 RPM	347	432	45 RPM	nancy sinatra	these boots are made for walkin'	1966	EP	
84	45 RPM	348	431	45 RPM	sandie shaw	tomorrow	1965	EP	
79	45 RPM	349	425	45 RPM	los bravos	black is black	1966	EP	
8	45 RPM	350	433	45 RPM	bob dylan	like a rolling stone	1965	EP	edição portuguesa
9	45 RPM	351	434	45 RPM	bob dylan	mr. tambourine man	1965	single	edição francesa
99	45 RPM	352	350	45 RPM	the beach boys	wendy	1964	EP	
102	45 RPM	353	353	45 RPM	the beach boys	god only knows	1965	EP	
100	45 RPM	354	351	45 RPM	the beach boys	dance, dance,dance	1964	EP	
101	45 RPM	355	352	45 RPM	the beach boys	barbara ann	1966	EP	
58	45 RPM	356	439	45 RPM	georgie fame	yeah yeah	1964	EP	
11	45 RPM	357	320	45 RPM	the beatles	and i love her	1964	single	japão
17	45 RPM	358	326	45 RPM	the beatles	i feel fine	1965	EP	edição portuguesa
18	45 RPM	359	327	45 RPM	the beatles	day tripper	1965	EP	edição

									portuguesa
12	45 RPM	360	329	45 RPM	the beatles	help	1965	EP	edição portuguesa
21	45 RPM	361	330	45 RPM	the beatles	girl	1965	EP	edição portuguesa
13	45 RPM	362	322	45 RPM	the beatles	all my loving	1964	EP	edição francesa
19	45 RPM	363	328	45 RPM	the beatles	hard day's night	1964	EP	edição portuguesa
67	45 RPM	364	371	45 RPM	alan price set	i put a spell on you	1966	EP	
52	45 RPM	365	373	45 RPM	animals	house of the rising sun	1964	EP	
15	45 RPM	366	324	45 RPM	the beatles	norwegian wood	1966	EP	austrália
22	45 RPM	367	331	45 RPM	the beatles	girl	1965	EP	espanha
16	45 RPM	368	325	45 RPM	the beatles	penny lane	1967	EP	austrália
20	45 RPM	369	321	45 RPM	the beatles	help	1965	EP	frança
70	45 RPM	370	378	45 RPM	walker brothers	the sun ain't gonna shine anymore	1965	EP	frança
75	45 RPM	371	383	45 RPM	traffic	paper sun	1967	EP	
14	45 RPM	372	323	45 RPM	the beatles	yesterday	1965	EP	inglaterra
23	45 RPM	373	332	45 RPM	the beatles	hey jude	1968	single	
24	45 RPM	374	333	45 RPM	the beatles	hello goodbye	1968	single	
122	45 RPM	375	386	45 RPM	jimi hendrix	burning of the midnight lamp	1968	EP	
53	45 RPM	376	388	45 RPM	wayne fontana	the game of love	1965	EP	
111	45 RPM	377	392	45 RPM	mama's & the papa's	monday monday	1967	EP	
112	45 RPM	378	394	45 RPM	association	never my love	1967	single	espanha
27	45 RPM	379	336	45 RPM	the rolling stones	satisfaction	1965	EP	edição portuguesa
28	45 RPM	380	337	45 RPM	the rolling stones	the last time	1965	EP	edição portuguesa
30	45 RPM	381	339	45 RPM	the rolling stones	lady jane	1966	EP	
32	45 RPM	382	341	45 RPM	the rolling stones	five by five	1965	EP	
26	45 RPM	383	335	45 RPM	the rolling stones	ruby Tuesday	1967	EP	frança
29	45 RPM	384	338	45 RPM	the rolling stones	she said yeah	1965	EP	
25	45 RPM	385	334	45 RPM	the rolling stones	she's a rainbow	1967	single	
31	45 RPM	386	340	45 RPM	the rolling stones	satisfaction	1965	EP	
33	45 RPM	387	343	45 RPM	the rolling stones	tell me	1968	EP	japão

34	45 RPM	388	342	45 RPM	the rolling stones	jumpin' jack flash	1968	EP	japão
65	45 RPM	389	368	45 RPM	manfred mann	just like a woman	1966	EP	
39	45 RPM	390	348	45 RPM	the kinks	a well respected man	1966	EP	
37	45 RPM	391	346	45 RPM	the kinks	sunny afternoon	1966	EP	
38	45 RPM	392	347	45 RPM	the kinks	waterloo sunset	1967	EP	
36	45 RPM	393	345	45 RPM	the kinks	got love if you want it	1964	EP	
49	45 RPM	394	395	45 RPM	yardbirds	still i'm sad	1966	EP	
35	45 RPM	395	344	45 RPM	the kinks	all day and all of the night	1964	EP	
80	45 RPM	396	404	45 RPM	the herd	i don't want our loving to die	1968	single	
40	45 RPM	397	349	45 RPM	dave davies	death of a clown	1967	EP	rara edição portuguesa
90	45 RPM	398	451	45 RPM	james brown	it's man's world	1966	EP	
91	45 RPM	399	452	45 RPM	otis redding	the dock of the bay	1966	EP	
92	45 RPM	400	453	45 RPM	aretha franklin	i never loved a man	1967	EP	
97	45 RPM	401	458	45 RPM	the supremes	you can't hurry love	1967	EP	
93	45 RPM	402	454	45 RPM	percy sledge	when a man loves a woman	1967	EP	
89	45 RPM	403	450	45 RPM	nina simone	i put a spell on you	1966	EP	
4	45 RPM	404	445	45 RPM	nat king cole	more cole español	1962	EP	
98	45 RPM	405	459	45 RPM	the supremes	baby love	1966	EP	
95	45 RPM	406	456	45 RPM	four tops	reach out i'll be there	1966	EP	
96	45 RPM	407	457	45 RPM	four tops	bernardette	1967	EP	
94	45 RPM	408	455	45 RPM	marvin gaye	i hear it through the grapevine	1968	EP	
106	45 RPM	409	361	45 RPM	the byrds	Turn! Turn! Turn!	1966	EP	edição alemã
105	45 RPM	410	360	45 RPM	the byrds	mr. Tambourine man	1965	EP	edição portuguesa
104	45 RPM	411	355	45 RPM	the lovin' spoonful	darling be home soon	1966	EP	
44	45 RPM	412	359	45 RPM	the who	happy jack	1966	EP	edição espanhola
41	45 RPM	413	356	45 RPM	the who	i'm a boy	1966	EP	edição portuguesa
43	45 RPM	414	358	45 RPM	the who	pictures of lily	1967	EP	edição francesa
42	45 RPM	415	357	45 RPM	the who	my generation	1966	EP	rara edição francesa
6	45 RPM	416	443	45 RPM	frank sinatra	strangers in the night	1966	EP	
117	45 RPM	417	429	45 RPM	bobbie gentry	ode to billie joe	1967	EP	
57	45 RPM	418	438	45 RPM	cat stevens	mattew and son	1967	EP	

114	45 RPM	419	423	45 RPM	sonny & cher	i got you babe	1965	EP	
103	45 RPM	420	354	45 RPM	the lovin' spoonful	summer in the city	1966	EP	
115	45 RPM	421	427	45 RPM	simon & garfunkel	at the zoo	1967	EP	
110	45 RPM	422	437	45 RPM	barry mcguire	eve of destruction	1965	EP	
107	45 RPM	423	374	45 RPM	the turtles	happy together	1967	EP	edição australiana
108	45 RPM	424	419	45 RPM	the doors	light my fire	1967	EP	edição francesa
116	45 RPM	425	422	45 RPM	the monkees	i'm a believer	1968	EP	
83	45 RPM	426	430	45 RPM	dusty springfield	son of a preacher man	1967	EP	
54	45 RPM	427	389	45 RPM	the moody blues	go now!	1964	EP	edição francesa
51	45 RPM	428	370	45 RPM	the animals	it's my life	1965	EP	edição portuguesa
74	45 RPM	429	382	45 RPM	spencer davis group	somebody help me	1965	EP	edição francesa
73	45 RPM	430	381	45 RPM	spencer davis group	keep on running	1965	EP	
61	45 RPM	431	364	45 RPM	the hollies	bus stop	1966	EP	edição portuguesa
63	45 RPM	432	366	45 RPM	the hollies	king midas in reverse	1967	EP	edição espanhola
50	45 RPM	433	398	45 RPM	zoot money	big time operator	1966	EP	edição inglesa
46	45 RPM	434	385	45 RPM	small faces	itchycoo park	1967	EP	edição portuguesa
45	45 RPM	435	384	45 RPM	small faces	all or nothing	1965	EP	edição francesa
47	45 RPM	436	396	45 RPM	them	gloria	1965	EP	
55	45 RPM	437	391	45 RPM	procol harum	a whiter shade of pale	1967	single	
62	45 RPM	438	365	45 RPM	the hollies	stop stop stop	1966	EP	
68	45 RPM	439	375	45 RPM	the searchers	sweets for my sweet	1965	EP	edição francesa
81	45 RPM	440	406	45 RPM	the easybeats	Friday on my mind	1966	EP	edição francesa
72	45 RPM	441	380	45 RPM	the bee gees	world	1967	EP	edição espanhola
71	45 RPM	442	379	45 RPM	the bee gees	to love somebody	1967	EP	edição francesa
48	45 RPM	443	397	45 RPM	the pretty things	i can never say	1966	EP	edição francesa
69	45 RPM	444	376	45 RPM	the zombies	is this the dream	1966	EP	edição francesa
76	45 RPM	445	390	45 RPM	herman's hermits	there's a kind of hush	1967	EP	
123	45 RPM	446	401	45 RPM	jimi hendrix	hey joe	1967	EP	edição espanhola
124	45 RPM	447	402	45 RPM	jimi hendrix	hey joe	1967	EP	edição francesa
77	45 RPM	448	377	45 RPM	dave dee,dozy,beaky,mick & tich	hideaway	1966	EP	
66	45 RPM	449	369	45 RPM	manfred mann	Ha! Ha! Said the clown	1966	EP	
59	45 RPM	450	362	45 RPM	the troggs	with a girl like you	1966	EP	

60	45 RPM	451	363	45 RPM	the troggs	trogg tops	1966	EP	
141	45 RPM	452	393	45 RPM	the move	flowers in the rain	1967	single	
64	45 RPM	453	367	45 RPM	manfred mann	pretty flamingo	1965	EP	edição portuguesa
140	45 RPM	454	400	45 RPM	cream	sunshine of your love	1968	EP	edição portuguesa
139	45 RPM	455	399	45 RPM	cream	i feel free	1966	EP	edição francesa
127	45 RPM	456	408	45 RPM	julie driscoll	road to cairo	1968	single	
125	45 RPM	457	403	45 RPM	pink floyd	arnold layne	1967	EP	edição francesa
129	45 RPM	458	410	45 RPM	kaleidoscope	a dream for julie	1967	EP	
128	45 RPM	459	409	45 RPM	the creation	making time	1966	EP	
131	45 RPM	460	412	45 RPM	nirvana	pentecost hotel	1968	EP	edição francesa
126	45 RPM	461	407	45 RPM	the status quo	pictures of matchstick men	1968	EP	edição portuguesa
113	45 RPM	462	421	45 RPM	sam the sham	wooly bully	1965	EP	
136	45 RPM	463	417	45 RPM	love	7 and 7 is	1967	EP	edição francesa
137	45 RPM	464	418	45 RPM	the blues magoos	nothin' yet	1967	EP	edição francesa
130	45 RPM	465	411	45 RPM	keith west	teenage opera	1968	EP	
138	45 RPM	466	420	45 RPM	jefferson airplane	white rabbit	1967	EP	edição portuguesa
119	45 RPM	467	460	45 RPM	jethro tull	living in the past	1970	EP	edição portuguesa
120	45 RPM	468	461	45 RPM	david bowie	starman	1972	EP	edição portuguesa
134	45 RPM	469	413	45 RPM	sorrows	take a heart	1966	EP	edição francesa
121	45 RPM	470	464	45 RPM	elton john	candle in the wind	1973	single	
132	45 RPM	470 A	414	45 RPM	the smoke	if the weather is sunny	1968	EP	
133	45 RPM	470 B	415	45 RPM	the electric prunes	get me to the world on time	1967	EP	
135	45 RPM	470 C	416	45 RPM	the seeds	pushin' too hard	1967	EP	
78	45 RPM	470 D	424	45 RPM	fortunes	you've got your troubles	1965	EP	
	DIVERS	472		DIVERS	the art of rock			livro	
	DIVERS	473		DIVERS	i want to take you higher			livro	
	DIVERS	474		DIVERS	the beatles lyrics			livro	ilustrações das letras dos beatles
	DIVERS	475		DIVERS	ian macdonald	revolution in the head		livro	the beatles records and the

								sixties
DIVERS	478		DIVERS	record collector	100 greatest rock'n'roll records		livro	
DIVERS	479		DIVERS	record collector	100 greatest psychedelic records		livro	
DIVERS	480		DIVERS	rhino	psychedelic trip		livro	
DIVERS	486		DIVERS	mundo da canção	nº 21		revista	festival de vilar de mouros 1971
DIVERS	487		DIVERS	mundo da canção	nº 20		revista	capa de sticky fingers - r.stones
DIVERS	488		DIVERS	mundo da canção	nº 12		revista	capa com josé afonso
DIVERS	489		DIVERS	mundo da canção	nº 9		revista	capa com the beatles
DIVERS	490		DIVERS	mundo da canção	nº 34		revista	
DIVERS	491		DIVERS	mundo da canção	nº25		revista	1971 - ano de oiro da música portuguesa
DIVERS	492		DIVERS	mundo da canção	nº 58		revista	
DIVERS	493		DIVERS	mundo da canção	nº 63		revista	
DIVERS	494		DIVERS	álbum da canção	nº 14		revista	anos 60
DIVERS	495		DIVERS	álbum da canção	nº 4		revista	anos 60
DIVERS	496		DIVERS	álbum da canção	nº 24		revista	anos 60
DIVERS	497		DIVERS	álbum da canção	nº 26		revista	anos 60
DIVERS	498		DIVERS	álbum da canção	nº 28		revista	anos 60
DIVERS	499		DIVERS	álbum da canção	nº 30		revista	anos 60
DIVERS	500		DIVERS	álbum da canção	nº 59		revista	anos 60
DIVERS	501		DIVERS	álbum da canção	nº 38		revista	anos 60
DIVERS	502		DIVERS	álbum da canção	nº 50		revista	anos 60
DIVERS	503		DIVERS	álbum da canção	nº 22		revista	anos 60
DIVERS	504		DIVERS	revista oz	nº 15		revista	inglaterra - anos 60
DIVERS	505		DIVERS	the rolling stones file		1975	livro	livro de canções dos stones
DIVERS	506		DIVERS	the rolling stones - inrocks2			revista	frança
DIVERS	507		DIVERS	rock & folk	nº 468		revista	capa pink floyd
DIVERS	508		DIVERS	record collector	nº 268		revista	
DIVERS	509		DIVERS	record collector	nº 308		revista	
DIVERS	510		DIVERS	record collector	nº 318		revista	

DIVERS	511		DIVERS	revista mojo	nº 109		revista	
DIVERS	512		DIVERS	revista mojo	nº 131		revista	
DIVERS	513		DIVERS	revista mojo	psychedelic - special edition		revista	nº especial dedicado ao psicadelismo
DIVERS	515		DIVERS	revista música & som	nº especial		revista	nº dedicado aos beatles
DIVERS	516		DIVERS	revista the beatles - brasil			revista	
DIVERS	616		DIVERS	guitarra IBÁÑEZ - artist	cedida por made.art@sapo.pt			
DIVERS	617		DIVERS	viola FENDER - EKO 12 cordas	cedida por Luís Nobre			
DIVERS	618		DIVERS	JUKEBOX serenade	1,50 x 1,00 x 0,80			
DIVERS	619		DIVERS	gramofone c/campânula	standard - model A			
DIVERS	620		DIVERS	gira-discos Garrard 301	0,56 x 0,45 x 0,21			
DIVERS	621		DIVERS	gira-discos thorens TD160MK II	0,43 x 0,34 x 0,15			
DIVERS	622		DIVERS	amplificador Quad 33	0,33 x 0,13 x 0,17			
DIVERS	623		DIVERS	pré-amplificador Quad 33	0,26 x 0,18 x 0,09			
DIVERS	624		DIVERS	rádio Quad FM 3 TURNER	0,26 x 0,18 x 0,09			
DIVERS	625		DIVERS	colunas (2) JBL - decade 16	0,50 x 0,27 x 0,26			
DIVERS	628		DIVERS	gira-discos Philips	0,41 x 0,25 x 0,18			
DIVERS	630		DIVERS	gravador bobines Philips	0,35 x 0,30 x 0,15			
DIVERS	631		DIVERS	gira-discos Teddaz	0,30 x 0,25 x 0,15			
DIVERS	632		DIVERS	rádio/gira-discos Siemens	0,48 x 0,30 x 0,30			

APPENDIX H: EXHIBITNG POPULAR MUSIC IN MUSEUMS AND OTHER CULTURAL INSTITUTIONS: A SURVEY

TITLE	DATE	LOCATION	CURATION	OVERVIEW
MUSEUM SECTOR				
<i>No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa</i>	From May 9 to June 23, 2007	Museu da Música, Lisbon	António Tilly and João Carlos Callixto	A recall on the Portuguese phonographic production of the 60ies and 70ies through the display of over 300 records within different kinds of musical genres corresponding to the first big survey of items of that period ever carried out in Portugal. Several musicians were also highlighted. With the aim of showing Portuguese music, records of Simone de Oliveira, Carlos do Carmo, Sheiks, José Cid, Banda do Casaco, José Afonso and lots of others were exhibited. Many of these records could be heard in listening points.
<i>Vinyl – Gravações e Capas de Discos de Artistas</i>	From May 10 to June 13, 2008	Museu de Arte Contemporânea de Serralves, OPorto	Guy Schraenen	Exhibition dedicated not only to soundworks that have been released on vinyl, but also to its sleeves created by visual artists, notably in the pop and rock world. The exhibition sleeves the 60ies and 70ies by exhibiting a selection of record-objects, documents, readings, sound art and a selection of visual works relating to the subject.
<i>Nova Música_ Música Nova_ Novos Músicos</i>	From September 17 to October 31, 2009	Museu da Música, Lisbon	Vera Marmelo	
PUBLIC CULTURAL INSTITUTIONS				
<i>Ritmos! O Rock em Portugal 1955/1974</i>	From October 20 to December 20, 2007	Galeria Municipal do Barreiro	Edgar Raposo and Luís Futre	

<i>Nova Vaga – O Rock em Portugal 1955-1974</i>	From April 25 to August 31, 2008	Museu Municipal do Montijo	Edgar Raposo and Luís Futre
<i>A Magia do Vinil</i>	From October 11 to 31, 2008	Oficina da Cultura, Almada	José António Correia Santos
<i>No Tempo do Gira-Discos: um Percurso pela Produção Fonográfica Portuguesa</i> (REEDITION)	From March 31 to April 8, 2009	Sala de Exposições da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa	António Tilly and João Carlos Callixto
<i>A Magia do Vinil</i> (REEDITION)	From to September 19, 2009	Fortaleza de Santiago, Câmara Municipal de Sesimbra	José António Correia Santos
<i>A Magia do Vinil</i> (REEDITION)	From October 10 to 31, 2009	Convento do Capuchos da Caparica, Câmara Municipal de Almada	José António Correia Santos
<i>A Magia do Vinil</i> (REEDITION)	From August 16 to 18 and 23 to 25, 2013	Rua Cândido dos Reis, Cacilhas, Câmara Municipal de Almada	José António Correia Santos
<i>A Magia do Vinil</i> (REEDITION)	From November 9 to December 7, 2013	Palácio do Landal, Câmara Municipal de Santarém	José António Correia Santos

PRIVATE CULTURAL INSTITUTIONS

<i>We Love 77</i>	From October 8 to 29, 2011	Círculo de Artes Plásticas de Coimbra	Sardine and Tobleroni
<i>A Magia do Vinil</i> (REEDITION)	From 2011	Sociedade Harmonia Eborenses, Évora	José António Correia Santos